



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE TEATRO

LA COMPARSA EN SANTIAGO DE CHILE  
PUESTA EN ESCENA Y TEATRALIDAD LATINOAMERICANA  
DEL SIGLO XXI

Alumna: Valdenegro Cerda, Paulina Francisca.

Profesora guía: Retuerto Mendaña, Iria.

Tesis para optar al título de Intérprete Teatral.

Tesis para optar al grado de Licenciada en Teatro, Mención Intérprete Teatral.

Santiago, 2020

## RESUMEN

Las disciplinas artísticas latinoamericanas han desplazado sus ejes hacia una mirada política que pone en jaque antiguos conceptos como teatralidad y puesta en escena. La historia evoluciona y por lo tanto el escenario contemporáneo y la reflexión sobre este deben ser capaces de ajustar y resignificar sus operaciones en función de los nuevos intereses. Surgen ahora categorías contemporáneas como el espectador, el espacio público y la transdisciplina para problematizar en torno a la representación y la definición de una teatralidad latinoamericana. En este marco la comparsa reaparece como un punto de encuentro de prácticas artísticas cuyo discurso político, aplicado a la vida cotidiana, a la fuerza comunicativa de su quehacer y a las creencias y convicciones que emanan desde el sentir colectivo tanto como de sus prácticas escénicas; configura un ideario teatral carente todavía de estudios específicos.

Creencias y convicciones que confrontan pasado y presente en las distintas esferas sociales e instituciones de poder son los agentes que determinan las manifestaciones culturales estableciendo muchas veces conflictos en las apreciaciones de memoria, acción política y resistencia. De este modo se sitúa este fenómeno social comparsero al servicio de un discurso desprendido de la teatralidad religiosa según dicta la tradición geográfica, para reubicarla en un nuevo escenario político: un Santiago laico que aún sigue atravesado por leyes hegemónicas de carácter político, económico, social y cultural.

Esta investigación busca contribuir a la generación de material bibliográfico para la posterior observación y análisis del mismo como la base para entender estas expresiones artísticas contemporáneas que operan fuera del marco formal e institucional, como un sistema de teatralidad que coincide con otras categorías actuales y que dan cuenta del valor o aporte de éstas en todas las sociedades, tratándose de manifestaciones que han evolucionado a la par con la historia de la humanidad, mutando a través de sus actores, de ahora en adelante ejecutantes, y las propias necesidades que les atañen en su comunidad, creando teatralidad bajo nuevos preceptos de la mano del estudio de la tradición, la historia y su puesta en escena.

## LISTA DE CONTENIDOS

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
1.1 Contexto. ....	6
1.2 Definiciones, preguntas y objetivos. ....	12
1.3 Fundamentación.....	15
<b>2. MARCO TEÓRICO: APROXIMACIONES CONCEPTUALES.....</b>	<b>24</b>
Capítulo I. Perspectivas sobre las teatralidades latinoamericanas. ....	27
1. Transgresión de las limitaciones disciplinares. ....	27
2. Hibridación como escenario de mezclas culturales. ....	32
3. El espectador como detonador de teatralidad. ....	36
4. Teatralidad social. ....	39
Capítulo II. Puesta en escena y teatralidad.....	45
1. Antecedentes generales sobre la puesta en escena en la contemporaneidad.....	45
2. El discurso de la puesta en escena.....	50
3. El espacio de la puesta en escena.....	55
Capítulo III. El carnaval y la comparsa. ....	60
1. Aspectos generales para comprender el concepto de carnaval.....	61
1.1 Orígenes y definiciones del carnaval latinoamericano. ....	61
1.2 Características genéricas del carnaval popular. ....	66
1.3 El carnaval en Chile. ....	71

2. La comparsa: definiciones y composición.....	76
2.1 La comparsa en Santiago.....	79
<b>3. SOBRE EL DISEÑO Y EL DISCURSO METODOLÓGICO. ....</b>	<b>85</b>
<b>4. ANÁLISIS DE RESULTADO. ....</b>	<b>90</b>
4.1 El discurso interseccional. ....	95
4.2 La Alteridad y El Individuo como territorio de Lo Comunitario.....	104
4.3 La transdisciplinariedad como acto de resistencia.....	113
4.4 El rito de la puesta en calle.....	120
4.5 El <i>Otro</i> -Espectador.....	130
<b>5. CONCLUSIONES. ....</b>	<b>138</b>
<b>6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>144</b>
<b>7. ANEXOS. ....</b>	<b>150</b>
7.1 Transcripción de Grupo de discusión.....	150
7.2 Categorías de análisis.....	185

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 Contexto.

El año 2015 fue un período que no contemplé sino hasta ahora como el inicio de una formación en variadas disciplinas. En ese momento comencé a estudiar formalmente la carrera de teatro cuya malla académica constaba en una fuerte línea de entrenamiento físico, otra línea de entrenamiento vocal y una de interpretación; las tres que generalmente componen la formación teatral dentro del marco universitario. Paralelamente formé parte de un colectivo artístico: una batucada integrada por un grupo de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (entre ellos actrices, músicos y bailarinas mayoritariamente) y que estudiaba los ritmos de la música afrobrasileña. Durante mi estadía en el grupo participé en el bloque de danza. En conjunto con el grupo de músicos, creábamos una serie de coreografías acompañadas del choque de las grimas (palos para danzar) con el objetivo de simular la actividad de los esclavos negros en resistencia durante las plantaciones de caña de azúcar. Existía también un grupo reducido de figurines, personajes que interactuaban directamente con el espectador para invitarle a participar de la fiesta o abrir el paso para el tránsito de la comparsa en las calles. Mediante invitaciones o postulaciones, conformábamos parte de los distintos carnavales de celebración, conmemoración o marchas multitudinarias tanto dentro como fuera

de Santiago; fiestas populares en donde se defendían consignas y manifestaciones, varias programadas generalmente por juntas de vecinos organizados o agrupaciones políticas no partidistas con el fin de homenajear públicamente a sus familiares o amigos, defender y dar a conocer sus demandas y recuperar el espacio urbano para la actividad popular y comunitaria. En estas instancias plasmábamos nuestra propia manifestación de carácter político, en honor y memoria a la resistencia de quienes danzaban estos ritmos originariamente y también por todos aquellos luchadores a los que la historia nacional insiste en pasar por alto. Algunas de nuestras presentaciones tuvieron lugar en los aniversarios de poblaciones emblemáticas de Santiago como La Legua, La Victoria, La Bandera y La Pincoya, entre otras; la Ceremonia mapuche de Solsticio de invierno We Tripantu (o Wüñoy Tripantu) que acontece cada año en la población Los Copihues en La Florida, el Carnaval de Mil Tambores en Valparaíso, y una larga lista de conmemoraciones por las muertes de Matías Catrileo, Claudia López, Manuel Gutiérrez y Víctor Jara, entre tantos otros luchadores y activistas políticos olvidados.

A partir de ese mismo año comencé también a ampliar poco a poco mis conocimientos en torno a las artes desarrolladas en América Latina durante el siglo XX. Conocí nuevos referentes del teatro, la danza, la música y la poesía principalmente, que a partir de ese momento se convirtieron en inspiraciones importantes para cada una de mis presentaciones en diferentes cursos de la carrera. Incluso recuerdo que años antes, cuando estudiaba la carrera de diseño

teatral, un profesor se percató que había sido en más de una ocasión la única estudiante del curso con los ojos puestos sobre Latinoamérica y a partir de ese momento fue una decisión consciente volcar mi trabajo hacia una mirada americanista de los procesos artísticos y socioculturales. Ya avanzada la exigencia de la carrera tuve que restarme del colectivo, pero el estudio sobre lo teatral tomó protagonismo. Fue durante el curso de Teatro Latinoamericano dictado por la profesora cubana Gloria María Martínez, que pude reconocer algunas de las bases que definieron las expresiones teatrales latinoamericanas y que lo fueron también de sus manifestaciones más contemporáneas: desde la ritualidad de las ceremonias étnicas o la fuerte imposición del cristianismo en la Edad Media, hasta la manifestación actual de la moral católica dominante y su forzado sincretismo con las creencias de las comunidades desplegadas en todo el continente. Recordemos que en los primeros decenios del colonialismo fueron las órdenes religiosas a través de sus fuerzas militares, las que incidieron mayormente en las transformaciones culturales, teniendo como fin el superponer la cultura hispánica letrada por sobre los rituales aborígenes, apropiándose así de las teatralidades autóctonas. De este modo surgieron, por ejemplo, manifestaciones como los auto sacramentales y otras encargadas de consolidar visiones evangelizantes en la población conquistada.

Rescato el carácter de esos estudios mencionados: sin duda los orígenes del teatro latinoamericano contemplan muchas más aristas que las que nosotros concebimos ahora como rituales o ceremonias y datan desde mucho

antes de que el hombre moderno materializara en papel la “historia de la humanidad”. Es decir, que los seres humanos han construido entre ellos y desde sus inicios, complejos sistemas de comunicación y representación; tantos, que probablemente desconocemos un sin fin de ellos que los historiadores no pudieron registrar desde la invención de la escritura tal y como la conocemos hoy, hasta nuestros días. Pero avanzada la historia, esa materialización en papel sí permite reflexionar sobre parte de la evolución de las expresiones teatrales de América Latina, que en el marco del sincretismo, enfatizan masivamente su relación con el espacio y el espectador; es por esto que el carácter de lo “público” es lo que define en buena parte una de las líneas de esta investigación. Lo público entendido como espacio para la libre interacción entre un ejecutante y un espectador activo que se movilizan en el espacio.

Algunas de estas teatralidades fueron la inspiración de creaciones más actuales y de otros fenómenos escénicos que no pueden ser clasificados dentro de las limitaciones disciplinares hegemónicas, como el carnaval. Éste corresponde a una mezcla disciplinar producto de una combinación de tradiciones históricas y también da cabida a una base multidisciplinaria sobre la que se sostienen nuestras propias manifestaciones artísticas que replican o dan cuenta ahora, de otra historia nacional. Actualmente, Santiago se ha convertido en un lugar de rescate de estas tradiciones; los altos índices de inmigración dan cuenta de que aún estamos siendo parte de un proceso de mezclas culturales, creación de nuevos lenguajes, nuevas formas de teatralidad y de expresión.

Junto con aprender del teatro, la danza afro descendiente siguió formando parte de mis prácticas. Ingresé en 2017 al grupo de figurines en la Comparsa Carnavalera “Lambayeque”, que dedica su música y danza al estudio de la cultura afroperuana en Santiago. Nuevamente la danza, la música y la representación fueron los componentes de esta nueva organización, pero esta vez fue para mí una inexplorada área a investigar. Figurar implica, entre otras cosas, la responsabilidad de acompañar el desfile en constante relación con el espectador, disfrutando de la música, la danza y la fiesta; significa ser un servidor, catalizador y conector de lo que ocurre en la calle en relación con los otros mundos. Históricamente el rol del figurín estuvo asociado a la figura de un ente mediador entre las distintas concepciones de mundo: el terrenal, el divino y el inframundo. Al mismo tiempo sirvió de escenario para permitir el intercambio de roles entre las distintas clases sociales, en aquel día libre de carnaval en donde todos eran iguales y existía la posibilidad de subvertir todas las reglas que imponía la iglesia, la moral y el poder.

Recordaba en un inicio las históricas procesiones en Nicaragua, en Brasil, en Perú o al norte de Chile, en donde aparecían personajes que correspondían a leyendas e historias africanas que fueron reversionadas en el territorio latino, o a historias de la conquista española ligadas fuertemente a la religión. El Güegüense, el criollo, el gallego, el negrito, el mulato, el mayoral, la Valentina de oro, el diablo, los diablos rojos, los Ukukus, etc.; en cualquier caso, la aparición de estos personajes dio un carácter distinto a las manifestaciones

culturales que venían desarrollándose durante el siglo XX y que rápidamente fueron tornándose cada vez más artísticas, abriéndose camino en la academia no formal y en la escuela popular y barrial.

Finalmente, desde el 2018 comienzo a vincularme con la Escuela-Comparsa La Negra Libertá, que enfoca su estudio en la danza y los ritmos de la tumba carnaval afro-ariqueña, corriente que recién en los últimos años ha llegado a Santiago y que de a poco involucra más elementos urbanos a la danza tradicional. La relevancia de esta práctica se sitúa en un escenario nacional en donde las demandas levantadas hace décadas por compatriotas del Norte Grande para obtener el debido reconocimiento es traducida (en abril de 2019) en una ley constitucional (Ley Núm. 21.151) que reconoce legalmente al pueblo tribal afrodescendiente chileno con su propia identidad cultural, tradición y cosmovisión, garantizando el derecho a recuperar su memoria histórica y la integración de su historia en el sistema educacional, entre otros. En este contexto, distintos sectores y agrupaciones culturales de Arica y Santiago han asumido la tarea de promulgar una mirada crítica sobre este tema y transmitir esta cultura a otras generaciones.

La experiencia de transitar por estas tres comparsas desde distintas perspectivas (ejecutante y espectadora), junto a la formación académica en torno al desarrollo del teatro en América Latina, me permitió adentrar en un mundo poco estudiado en la actualidad. Existen autores que problematizan acerca de la teatralidad, otros que analizan la fusión cultural desde las artes, pero pocos

investigadores han trabajado específicamente sobre la comparsa y el carnaval o las manifestaciones callejeras de este tipo. Con el paso del tiempo pude reflexionar sobre mi paso por estas comparsas y reunir desde las experiencias vividas diferentes visiones sobre su quehacer. Por ejemplo, podría afirmar que, aunque se persiga el mismo fin, las formas de relacionarse con 'el otro' dentro de una re-presentación, dependen estrechamente del lugar del ejecutante, es decir de sus motivaciones. Por otra parte, la representación comparsera tiene connotaciones particulares que la diferencian de la representación teatral y a la vez otras que la asemejan. Asimismo, el trabajo de la comparsa a nivel organizativo, pre-performativo y performativo es altamente político y tiene vínculo directo con el acontecer nacional y su historia. En síntesis, es una expresión artística que debe ser comprendida desde la categoría contemporánea de teatralidad, advirtiendo que esta última categoría opera inevitablemente en conjunto con otras como performance o memoria. Estas a su vez están en constante diálogo con la primera y así podemos acercarnos a la teorización de la comparsa.

## 1.2 Definiciones, preguntas y objetivos.

Es por esta breve, pero intensa experiencia en torno a la comparsa que surge en mí el interés de problematizar y hacer un análisis de ésta desde un enfoque no disciplinar, es decir, no con la perspectiva del campo de estudio que

definiría el teatro o cualquier otro arte escénico, sino sobre sus variables; los componentes que forman su teatralidad. Corresponde, entonces, reemplazar en este estudio 'el teatro' por 'las teatralidades'.

He definido que el área de esta investigación sea el estudio de las Teatralidades Latinoamericanas, abarcando como tema central el análisis de la comparsa en Santiago como sistema y experiencia de teatralidad. He reducido este estudio al análisis de la comparsa santiaguina porque, en primer lugar, es una zona cada vez más intervenida por estos grupos y también porque ocurre una discursividad particular en Santiago que no ocurre en otras localidades donde se desarrollan este tipo de manifestaciones. Chile es un país laico desde que la Constitución de 1925 separó al Estado de la Iglesia, pero todavía en la actualidad tiene una raíz fuertemente católica. Sin embargo el carnaval metropolitano carece de ese carácter religioso característico de otras zonas a lo largo del país y, en cambio, adopta una discursividad que se apropia fervientemente de demandas y consignas territoriales, como también de las que son protagonistas los propios ejecutantes, como veremos al analizar los componentes de la puesta en escena realizada por la Comparsa La Negra Libertá. Éstas operaciones escénicas y sus componentes tanto en la virtualidad pre-performática del ensayo como en la misma experiencia performática, constituirán el objeto de estudio de esta investigación y serán analizadas desde la totalidad de su propuesta, considerando como elementos fundamentales la figura del ejecutante, del espectador, de la

performance de la comparsa y de la autodeterminación de sus principios y experiencia organizativa como colectivo artístico.

Teniendo en cuenta mi experiencia al interior de estos grupos y, en consecuencia de todo lo mencionado anteriormente, la pregunta de investigación que me he propuesto responder es: ¿Cómo la Escuela-Comparsa La Negra Libertá relaciona y entreteje los elementos prácticos y teóricos que configuran su propuesta integral para generar lenguaje escénico? Para dar respuesta a esta pregunta definí como objetivo general:

- Identificar, analizar y describir la propuesta integral de la comparsa La Negra Libertá desde la manera en que vincula sus principios teóricos y sus prácticas artísticas, que la podrían constituir como una manifestación contemporánea de teatralidad.

Dentro de los objetivos específicos de este estudio contemplaré los siguientes:

- Identificar los conceptos teóricos fundamentales sobre los que se sostiene el discurso de las y los miembros de la Escuela-Comparsa La Negra Libertá.
- Identificar los elementos de la práctica que caracterizan el quehacer de la Escuela-Comparsa La Negra Libertá.

- Vincular los elementos teóricos y prácticos desde la forma en que se complementan, contradicen o resignifican.

### 1.3 Fundamentación.

Analizar el fenómeno de la comparsa como una de las formas de teatralidades presentes en América Latina es hacer una puesta en valor de un trabajo que se viene desarrollando hace algunos años y que cada vez convoca a más participantes. Es al mismo tiempo el resultado de un rescate cultural de la memoria y las tradiciones de los pueblos con sus respectivos intereses. Ante esto, el estudio de la teatralidad proporciona instrumentos tanto teóricos como prácticos para entender las relaciones entre la cultura y las transformaciones sociales en el continente y es una mirada concreta sobre la identidad cultural y la memoria social, sobre la variedad de contextos sociales y de mixturas presentes tanto en el arte como en el resto de las manifestaciones culturales.

A modo general, las teatralidades hispánicas fueron construidas sobre cimientos religiosos, mediadas al mismo tiempo por las relaciones de poder y dominación, incluida la esclavitud; pero en la actualidad el camino de éstas se abre paso en la hibridación y en la fusión cultural para proponernos una resignificación de las distintas plataformas discursivas con un trasfondo político y un enfoque que apunta sobre lo popular.

En algunas poblaciones de Santiago se espera año a año la festividad de los pasacalles con un gran desfile de comparsas que traen ritmos afrodescendientes, andinos, caribeños y urbanos, y que reúnen a artistas bolivianos, brasileños, peruanos, uruguayos y chilenos, por nombrar algunos. Tanto los vecinos como las mismas agrupaciones se preparan durante meses para el evento a través de ensayos y trabajos comunitarios; en la mayoría de los casos la autogestión es la principal estrategia para financiar todas las actividades realizadas durante el carnaval: conseguir un espacio físico para los preparativos (que generalmente consisten en escuelas públicas o sedes sociales de juntas de vecinos), organizar una olla común para todos los participantes, elaborar recuerdos para los mismos, y adquirir utensilios de aseo o de primeros auxilios.

Durante el 2018 el número de agrupaciones de comparsas en distintos sectores de la capital, como también el número de poblaciones organizadas que levantaron por primera vez sus propios carnavales autogestionados, fue en aumento. Esta alza también alcanzó a diferentes regiones del país, lo cual nos podría llevar a suponer que cada organización levantó distintos discursos dependiendo de sus propósitos y del territorio comprendido. Existen, por ejemplo, comparsas que elaboran discursos sobre la resistencia indígena, como los Tinkus, o sobre problemáticas raciales y ecológicas, como las de ritmos afro descendientes, y así lo hacen también otras como los caporales, las batucadas, etc.

Si bien la labor de la comparsa en carnaval no es un fenómeno que caracterice ampliamente nuestra capital ni que sea incluido en algún tipo de oficialidad es una actividad que comienza a exigir la habilitación de espacios para desarrollar estos movimientos e iniciativas dirigidas a satisfacer las necesidades culturales, es decir, demanda una evaluación crítica del panorama artístico-social desde el rol que cumplen las políticas públicas en el acceso a la cultura y las artes.

Como mencioné antes, la comparsa también es una reivindicación del espacio urbano que, en medio de la ciudad, no tiene cabida para el festejo. Abordar la comparsa desde esta perspectiva supone una mirada etnográfica que da cuenta de la identidad de un territorio que es originariamente mestizo y cuya historia suele mantenerse en la periferia de los conocimientos e investigaciones más actuales (exceptuando al sector dedicado a la investigación de las culturas latinoamericanas), pero de igual forma, esta historia permanece en constante evolución debido al cruce intercultural que nos rodea permanentemente, por lo cual su importancia es actual y contemporánea. De este modo la comparsa entendida como teatralidad puede ser un reflejo de la población y sus problemáticas, ya que mediante ella ocurren fenómenos como la legitimación social y cultural de diferentes sectores. Es otras palabras, el lugar de la teatralidad y de los sujetos actores en este caso, son limitados por las situaciones y convenciones sociales; son éstas las que, mediante valores estéticos, legitiman o no las prácticas tanto dentro como fuera de la comparsa y pueden dar cuenta de

las relaciones de poder que el profesor Juan Villegas (2005) identifica como factores limitantes de las teatralidades sociales, ya que ellas son establecidas siempre entre un orador y una audiencia determinada. Son estas relaciones de poder las que legitiman las manifestaciones populares según las convenciones sociales que las precedan. Así, podría mirarse el quehacer de la comparsa santiaguina primero como teatralidad social, luego como reivindicación social y cultural y finalmente como competencia cultural y pragmática de la teatralidad.

Si en el norte de Chile el carnaval está fuertemente arraigado en la herencia religiosa y la fe de los devotos, en Santiago la formación de nuevas comparsas y nuevos carnavales barriales ha abierto las puertas para que responda a otros discursos y pueda ser definido a través de otros códigos. Por lo tanto, más allá de la danza, más allá de la música y del teatro, más allá de la religión y la fe, la comparsa puede ser analizada desde otras perspectivas. Es necesario advertir que en Chile este trabajo artístico-cultural aún no es valorado como en otros países del continente, en los que la época festiva del carnaval es un período de alta demanda y actividad turística ya que reúne a muchas comparsas y espectadores de todo el mundo.

Para el caso particular de La Negra Libertá los códigos de la teatralidad, y en consecuencia su legitimación, dependen del mensaje que se desea transmitir. Existen variantes de la puesta en escena como la música, los personajes (apariencia, edad, gestos, voz, etc.), sus vestuarios, el contexto, etc.,

que la hacen servir como sistema de teatralización o representación. Ahora bien, la teatralidad y la puesta en escena involucran otros procesos de creación en colectivo, como también otros formatos discursivos en materia visual, sonora y espacial. Considero que el carnaval es una experiencia política más allá de la fecha, persona o idea que conmemore. El acto de llamar a las personas a la calle, que éstas asistan y que se llene de colores el gris de la ciudad, establece un contexto particular en donde el espectador puede ser uno más conmigo, con la que ejecuta, y a la vez él puede hacer su propia interpretación de lo observado. Al igual que en las fiestas medievales, el carnaval es la instancia en donde todos somos iguales y actualmente no sólo descentraliza la cultura llevándola a los barrios, sino que también educa desde su puesta en escena y propuesta artística.

Sin duda el origen mestizo del surgimiento de las comparsas en Santiago involucra, más allá del rescate de las tradiciones y la memoria, una nueva lectura e interpretación de las mismas, algo así como una reinención contemporánea mediante el uso de las distintas disciplinas. Los investigadores Fernando de Toro, especialista en semiótica teatral latinoamericana y fundador del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, en conjunto con Alfonso de Toro, Director del Centro de Investigación Iberoamericana, agrupan estas distintas disciplinas bajo el concepto de transdisciplinariedad entendida no como una teoría o un método específico, sino como un constante trabajo que muta en relación a la heterogeneidad de los objetos analizados en el desarrollo de la postmodernidad, es decir, definen la

aproximación transdisciplinaria como la finalidad de superación de los límites de la propia disciplina, incluso más allá de lo *'artístico'*. Se trata de una práctica analítica descriptiva que emplea otras disciplinas tales como las ciencias históricas de la cultura, las ciencias sociales, los medios de comunicación y la filosofía, como ciencias auxiliares y que, de este modo, se confronta “con manifestaciones culturales de tal forma que pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría”. (De Toro, 2006. p.4.) Para este caso, la transdisciplina puede ser comprendida como la relectura del rescate cultural de la comparsa en Santiago aplicada a la unión de los intereses, objetivos y fundamentos de sus creadores. Así mismo Fernando De Toro (2008) comprende esta *transdisciplinarietà* como un “acto de apropiación de sistemas o subsistemas o fragmentos de diversas disciplinas sin preguntar por su origen y exigir su compatibilidad, sino solamente el valerse de su funcionalidad y productividad.” (De Toro, 1999. p.33.) Esta transdisciplinarietà está inamoviblemente vinculada a una *transculturalidad*, esta última entendida como el empleo de una ciencia generada en un lugar distinto del identitario original, y también como la “actividad de ocuparme de diversos objetos culturales que no son reducibles ni a mi identidad, ni a mi lengua y cultura de origen y que no están emparentados entre sí.” (Ibíd. p.32.); también a una *transtextualidad* percibida como “la concretización particular discursiva, como resultado de un recorrido

transcultural disciplinario en la propia cultura o en una externa, siendo el segundo caso el más común." (Ibíd. p.33.)

Ahora bien, es importante tomar como punto de partida el cruce disciplinar, sobre todo considerando que éste conforma el contexto de enunciación de los distintos discursos que emergen entre tradición, memoria y muchas otras categorías dentro de las manifestaciones artístico-culturales actuales. Esta variación permite, a su vez, la existencia de diversas formas de enunciación del discurso que traspasan la barrera del enunciado mismo. Según Fernando de Toro (2008), en el discurso: "el enunciado es lo *dicho* procedente de la *lengua*, en cambio la enunciación es el modo de cómo y dónde lo dicho se realiza. Es por esto que "la enunciación es la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización [...] el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado"." (p.32.)

Por otro lado, tanto la memoria como la oralidad y los archivos, en contexto de dominación y represión, operan como una reivindicación de la agencia cultural colectiva; así lo define Diana Taylor (2015) en relación al estudio de la performance. Pero según la autora, la performance opera como un acto vital de transferencia de esta reivindicación: en ella el cuerpo es el medio que actúa como dispositivo de un acto político, ya sea en una muestra sin aparente sentido en medio de la calle o bien desde una danza colectiva en medio de un carnaval. Ambas manifestaciones dan cuenta de un rescate y de una posibilidad de reversión en donde el espectador despierta fantasías de participación y

emancipación; y el escenario, en este caso la calle, se sitúa como el contenedor del acto de transferencia.

Cada una de estas definiciones permitirán esclarecer la estructura de esta investigación, cuyo aporte pretende otorgar las herramientas para poder mostrar cómo la comparsa en Chile no sólo puede ser leída desde un enfoque artístico-escénico, sino que también antropológico, y desde ahí levantar los contenidos que desde la teatrología, a propósito de las teatralidades, permitan hacer este análisis sobre la comparsa. Simultáneamente este estudio busca responder a cómo la comparsa puede comprenderse en su multidisciplinaridad como una manifestación de las teatralidades latinoamericanas en aumento, al menos en nuestra localidad, y cómo en ella se articulan diversos discursos dependiendo de quién ejecute la acción representativa.

Volviendo a la experiencia personal, participar de los carnavales desde el trabajo realizado al interior de las comparsas me significó experimentar un vínculo directo con el espectador que está lejos de parecerse a la disciplina teatral, ni siquiera a técnicas o corrientes actuales en donde se transgreden sin prejuicio fundamentos tradicionales del teatro como la noción de la cuarta pared, por ejemplo, o con fundamentos teóricos y prácticos propios de corrientes vinculadas a espacios abiertos como el teatro callejero o el circo. Ese nexo particular con el espectador es el vínculo que me llevó a reflexionar sobre aquellas percepciones, pensamientos y sensaciones obtenidas desde la danza, la representación por medio del figurín y la expectación como público, y que hoy, al

final de este largo proceso académico y luego de adquirir las herramientas básicas para abordar el teatro, se convierten en material de estudio, investigación y análisis.

## 2. MARCO TEÓRICO: APROXIMACIONES CONCEPTUALES.

Para América Latina, la historia del carácter teatral de la comparsa tiene su cuna en la Edad Media, cuando las primeras fiestas religiosas y auto sacramentales eran protagonistas en la educación evangelizadora. La fiesta del Corpus Christi para celebrar la eucaristía, por ejemplo, definió las primeras procesiones carnavales en las plazas públicas y con el paso del tiempo fueron popularizándose hasta generar una relación identitaria en España. Posteriormente aparecieron las danzas y las escenificaciones de cuadros que representaban a personajes históricos, hasta que las fiestas llegaron a convertirse en expresiones aún más sincréticas que siguieron guardando en su interior ritos originarios.

En toda Europa la cultura renacentista se potenció a través de las distintas artes, la evangelización de los individuos y, por ende, la tarea de educarlos mediante la imposición de verdades absolutas que explicaban el origen de un mundo que se tornó monoteísta y posteriormente antropocéntrico con la llegada de la modernidad. La rápida expansión del modernismo por todo el mundo permitió que esta tradición hispánica se fusionara con expresiones de origen prehispánico en América Latina, para, después de violentas masacres propias de la conquista y el posterior adoctrinamiento, comenzara a acentuarse el sincretismo hasta la actualidad.

El concepto de *teatralidad* fue acuñado en Europa a principios del siglo XX. Algunos autores vinculados a la disciplina teatral se lo atribuyen a los estudios de Meyerhold y Evreinov, otros a las reflexiones de Barthes, pero lo cierto es que su significado actual no corresponde a las mismas nociones que se comprendían en esa época. Etimológicamente proviene de un concepto mucho más amplio: teatro. Y aunque no signifiquen lo mismo, de forma real o simbólica mantienen estrecha relación. Tampoco significa que la teatralidad surja recién a partir de esa fecha porque sin duda existe desde mucho antes, pero sí es el momento en que es conceptualizada. A partir del siglo XX la *teatralidad* será entendida en Europa, y desde allí hacia el resto del mundo, como una espesura de signos y sensaciones que se construyen a partir del argumento escrito, es decir, del teatro sin el texto: a fines de siglo estos estudios serán considerados por Pavis (1998), para definir posteriormente la primera acepción de *teatralidad* en el *Diccionario del Teatro*. Sin embargo, como se explicará en el cuerpo de esta investigación, durante el siglo XXI los estudios ampliarán el espectro de definición ya que se entenderá la representación no sólo como arte dramático, sino como un acto fundamental en la historia de la humanidad, sus formas de organización y comunicación.

Para abordar esta investigación será necesario identificar aquellos conceptos que forman parte medular del análisis del objeto de estudio. De igual forma, explorar en las fuentes teóricas disciplinares, interdisciplinares y subdisciplinares que permitan reconocer los componentes de la comparsa para

analizarla, ante todo, como sistema de teatralidad y así comprender su importancia actual para emitir un discurso político basado en el rescate de la memoria e identidad de un determinado territorio con sus habitantes y su contexto, y luego, registrar los planteamientos que convergen en el análisis de estos conceptos durante los últimos años. De esta manera se delimitarán los parámetros que sirvan de ejes conceptuales para apoyar la lectura interpretativa del cuerpo de la investigación, haciendo una descomposición sistemática desde la generalidad de la teoría en torno a las teatralidades en América Latina hasta la comprensión de la comparsa santiaguina como fenómeno correspondiente a esta categoría, a partir del caso particular que representa la Escuela-Comparsa La Negra Libertá.

Capítulo I. Perspectivas sobre las teatralidades latinoamericanas.

1. Transgresión de las limitaciones disciplinares.

Distintos autores que han abordado las expresiones culturales en América Latina, han relacionado y desarrollado sus análisis a partir del concepto de mestizaje, entendido en este caso como la mezcla en el amplio campo de su definición geográfica, antropológica y sociocultural. La migración o cualquier tipo de desplazamiento de grupos humanos lleva consigo culturas, idiomas y tradiciones que, dentro de la mezcla, quedan expuestas a la marginación. Kurapel (2004) artista chileno multidisciplinario, observa el teatro como un receptor de estas diferentes culturas que es capaz de crear un lenguaje particular de supervivencia para profundizar el rito escénico. Esta fuerza expresiva puede emanar tanto del actor como de todo el bagaje de contradicciones que constituyen el núcleo del teatro. Según el autor “América Latina, Asia y África jugarán un papel importante en este teatro que ya se insinúa con un lenguaje.” (Kurapel, 2004. p.84.) Este nuevo lenguaje abre las puertas hacia un multiculturalismo que aún con las diferencias de cada nación y sus distinciones expresivas, unifica las inquietudes que atañen a todos los seres humanos, permitiendo un intercambio que pueda abolir las concepciones rígidas de la marginación.

Pienso que el rito llegará a ser completamente teatral o el teatro completamente ritual; no hablo de concebir el rito como imitación de los objetivos vitales de las comunidades, fuerza relacionadora entre la población y sus divinidades, sino como una ceremonia teatral en la que a través de ésta, se represente y presente un nuevo sentido del teatro. El teatro será una expresión dirigida por nuevas fuerzas históricas que en estos momentos se están gestando. (Kurapel, 2004. p.84.)

Desde esta perspectiva se podría deducir que el rito que atraviesa las nociones de teatro es el mismo que, por medio de prácticas multiculturales e interculturales, se renueva para resignificar las disciplinas artísticas y académicas que inhiben la posibilidad de visualizar al ser humano de manera global y para desenmarcarlas de sus propios límites. Un lenguaje diferente que quita formalismos a la vez que gana libertad artística y plantea variadas posibilidades de entrecruzar esas limitaciones.

Autores como Domingo Adame (México. 2015), Daniel Meyran (Francia. 2017) y Nicolás Núñez (México. 2018), han propuesto estudios sobre la transdisciplinariedad para discutir las leyes y ordenamientos de las distintas profesiones disciplinares. Éste último, en conjunto con el performer chileno Sergio Valenzuela Valdés, dieron origen a la “Carta de la Transdisciplinariedad” (1994) en donde exponen que la acción transdisciplinar integra no sólo las artes, sino que

también las ciencias y todo los campos de estudios posibles que puedan generar reflexión.

Según el artículo “Hacia un arte de la acción transdisciplinar” publicado por la Revista *Apuntes* en 2009, Valenzuela hace algunas distinciones para especificar conceptos como interdisciplinaridad, multidisciplinaridad y transdisciplinaridad que veo necesarios de reconocer para establecer nociones básicas sobre sus definiciones. El autor señala que la primera (interdisciplinaridad), corresponde al punto de contacto entre las distintas disciplinas, en este caso artísticas, que reúne sus problemas, conceptos y métodos propios de investigación; la segunda (multidisciplinaridad), es lo que simultáneamente es inherente a las disciplinas y donde se termina de adoptar el mismo método de investigación sobre un mismo objeto reflejando su propia complejidad; y la tercera (transdisciplinaridad), corresponde a aquello que tiene lugar entre las disciplinas, en las disciplinas y más allá de las disciplinas; se ocupa de los objetos disciplinarios como de aquellos que quedan fuera de esos márgenes. En estas definiciones podría la *teatralidad* abrirse un lugar por ser en sí misma una categoría no disciplinar, que si bien está en función de otras categorías, no está sujeta a límites previamente establecidos.

En torno a estas limitaciones disciplinares la investigadora mexicana Ileana Diéguez (2009) propone una nueva lectura de una definición propuesta por Víctor Turner en la antropología social, para explicar el desarrollo de las artes con el fin de no homogeneizar las expresiones que escapan a la reducción disciplinar:

aquellas manifestaciones que oscilan entre la performance o el arte de acción, la instalación, la intervención urbana y la teatralidad entre otras. Esta definición corresponde al concepto de *liminalidad*. La autora observa la *liminalidad* como un extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como un acercamiento a la esfera cotidiana. Al proponer un distanciamiento de las formas convencionales de representación, algunos procesos artísticos comienzan a explorar caminos que parecen acercarlos a experiencias rituales públicas en las que se concentra una 'teatralidad' liminal, a través de la reunión de actos reales y simbólicos.

Como ya puede deducirse, reflexionar sobre las teatralidades liminales no sólo implica considerar su complejo hibridismo artístico, sino también considerar las articulaciones con el tejido social en el cual se insertan. La transgresión de las formas teatrales en gran medida han estado condicionadas por los cambios de sus realidades. Ya sea que la espectacularidad de la sociedad lanza desafíos a las ficciones y discursos artísticos, o que los acontecimientos de lo real funcionen como catalizadores para los espacios estéticos. (Diéguez, 2009. p.4.)

Para la autora el estudio de lo liminal abarca situaciones de teatralidad y de performatividad que no necesariamente están asociadas a las disciplinas del teatro y del *performance art*, sino que sobrepasan aquellos límites y

configuran nuevos espacios para habitar la representación. Por una parte, establece que la *liminalidad* se manifiesta en las re-presentaciones artísticas que se proyectan como acción política y por otra en las prácticas políticas ejecutadas por ciudadanos comunes y creadores que extrañan el discurso y escenifican imaginarios o deseos colectivos en los espacios públicos. A través de ésta, atribuye al concepto de *teatralidad* la capacidad de transfigurar, subvertir y transformar las disposiciones escénicas en la sociedad:

(...) insisto en que no invoco la palabra teatralidad como sinónimo de teatro, sino como noción que busca expresar la configuración escénica de imaginarios sociales, la resignificación de prácticas representacionales en el espacio cotidiano, mirada que también se asienta en la observación de Artaud cuando describía el “espectáculo total” de una escena de la calle. Esta otra teatralidad, fuera del marco disciplinar del teatro, se configura en un espacio no enmarcado artísticamente y sí acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios. (Diéguez, 2009. p.5.)

Sin embargo, quisiera guiar en este punto la comprensión de la *teatralidad* hacia una categoría que transgrede políticamente las restricciones impuestas por las distintas disciplinas, sobre todo aquellas que pertenecen al ámbito académico. Si bien la liminalidad guarda relación con el evento artístico y

su contexto sociopolítico, la hibridez además considera que la teatralidad está enmarcada bajo el sostén del multiculturalismo y la transdisciplinariedad, y que estas nuevas concepciones escénicas dan cuenta de la evolución de las teatralidades latinoamericanas.

## 2. Hibridación como escenario de mezclas culturales.

El hibridismo señalado por Diéguez (2009), ha sido desarrollado también por Néstor García Canclini, pero desde la mirada específica de la antropología. Desde la década de los 90' en adelante se marca el inicio de la aceleración de la globalización: proceso económico, tecnológico, político, social y cultural que homogeniza e integra las culturas generando estratificación, segregación y exclusión. En este proceso se establecen estructuras de poder que también condicionan el desarrollo de otras disciplinas, como el arte, por ejemplo. Para García Canclini (2001) es indispensable entender las relaciones de la modernidad con el pasado y destaca la importancia de examinar las operaciones de ritualización cultural. Es lo que llama la teatralización del poder.

Para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes las construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena. El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es

teatralizado: en conmemoraciones, monumentos o museos. En nuestra América, donde el analfabetismo comenzó a ser minoritario hace pocos años y no en todos los países, no es extraño que la cultura haya sido predominantemente visual. Ser culto, entonces, es aprehender un conjunto de conocimientos, en gran medida icónicos, sobre la propia historia, y también participar en los escenarios donde los grupos hegemónicos hacen que la sociedad se dé a sí misma el espectáculo de su origen. (García Canclini, 2001. p.159.)

En ese sentido, la *teatralidad* guardaría relación con el esfuerzo por simular que existe un origen, una especie de sustancia fundante en relación con la cual se debería actuar. Un patrimonio cultural que puede ser efectivamente teatralizado, según el autor.

Al igual que la categoría de *teatralidad*, la *hibridación* no tiene la pretensión de definir identidades 'puras' o 'auténticas', sino que poner en evidencia el riesgo de delimitar el patrimonio o las identidades locales autocontenidas. García Canclini (2006) explica, en otras palabras, que al definir una identidad mediante la abstracción, se rechazan maneras heterodoxas de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones, es decir, que se acaba obturando la posibilidad de modificar la cultura y la política. El autor propone desplazar el objeto de estudio de la identidad a la heterogeneidad y la hibridación intercultural, en otras palabras, que la identidad ya no puede ser entendida sólo

como un sistema cerrado de maneras y características que dan cuenta del origen y desarrollo de una comunidad, sino que las “sedimentaciones identitarias” se reestructuran en conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales.

Este análisis antropológico del fenómeno de la *hibridación* permite observar las mezclas interculturales y su construcción lingüística y social desde el concepto de identidad, que se apoya en lo patrimonial. La *hibridación* aparecería entonces como un conjunto de procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas existen en forma separada, pero se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.

A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. Se busca ‘reconvertir’ un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado. (García Canclini, 2006. p.10.)

Desde esta perspectiva se puede comprender que la *teatralidad* responde también a una definición patrimonial de la cultura, a una *interculturalidad* que corresponde a la coexistencia histórica de diversas culturas en un

determinado espacio que entrecruzan relaciones y comparten conflictos, y que posiblemente no quedan exentas de operar bajo los efectos del mundo globalizado y en respuesta a las necesidades de los habitantes del territorio.

Por otra parte, Manuel Antonio Garretón (2003), politólogo y sociólogo chileno, en conjunto a diversos autores (entre ellos García Canclini), hace una importante observación al reconocer que existe un grave problema en el debate sobre *hibridación, mezcla cultural y mestizaje*. Estos tres conceptos que suelen confundirse en la coloquialidad, operan de diferentes formas y les corresponden distintos significados. En relación al último mencionado explica que hay un error al entender a América Latina como una totalidad mestiza ya que excluye a otros grupos.

(...) no toda América Latina es mestiza y el gran problema del mestizaje es que el mundo mezclado negó al sector no mezclado. Lo oficial o políticamente correcto en la actualidad es decir “no somos blancos, pero todos somos mezcla de blanco e indio”. El mundo indígena no es mestizo (ni los mapuches ni los indígenas de Perú o Ecuador, por ejemplo) y la defensa de las etnias hoy día es, precisamente, no sentirse reconocidos en el mestizaje. (Garretón, 2003. p.67.)

Es por este motivo que para abordar esta investigación he decidido habitar la categoría de *hibridez* para acercar el estudio a las percepciones sobre

teatralidad a la de *representación*. Porque ¿qué es lo que se representa cuando se presenta la interculturalidad?

### 3. El espectador como detonador de teatralidad.

En el intento de acercarse de forma más exacta a un posible significado de la *teatralidad* como manifestación artística, Jossette Féral (2003) define el concepto vinculándolo, en primera instancia, a la comprensión de la expresión artística no exclusivamente como un producto, sino que también como un *proceso* que cuenta con un inicio, un desarrollo y un final. Percibir la *teatralidad* desde esta perspectiva invita a la apertura de los límites del teatro para acoger estas nuevas formas e integrarlas. Es necesario reforzar la idea de que el *proceso* es vital para el desarrollo de las manifestaciones artísticas y que en él devienen las distintas categorías que podrían esclarecer el significado de teatralidad.

Durante un proceso de creación teatral intervienen distintos factores provenientes de la psicología, la antropología y la sociología, entre otros; no puede ser la teoría teatral el único punto de vista para definir el concepto en cuestión. Féral (2003) explica que la teatralidad tiene directa relación con la interacción del espectador con los actores (ejecutantes) y que la ‘artificialidad’ comúnmente asociada a la idea de *teatralidad* no tiene lugar porque el fin de ésta es introducir al espectador en el teatro; ahí la teatralidad. Claramente este quiebre

de la representación no tiene conexión con las operaciones que Brecht hubiese ejecutado, sino que es por medio de cuerpos, materialidades, espacios y tiempos, que la teatralidad construye sus propios códigos para establecer las relaciones con su contexto. “(...) La presencia del actor no es necesaria, no es un pre-requisito de la teatralidad.” (p.40.) Sin embargo, sostiene que es el *espacio* el vehículo de la teatralidad.

Cuando hablamos del espacio estamos diciendo que el espectador percibe ciertas relaciones en ese espacio entre los objetos y los signos, entre los objetos y el espectador. De hecho la naturaleza del escenario es espectacular y atrae la vista, llama la atención, nos hace mirar. (Féral, 2003. p.40.)

Para Féral (2003) la *teatralidad* tiene lugar fundamentalmente en la mirada del espectador. Esta mirada es la que señala, identifica y genera el espacio en el cual la teatralidad va a poder ser localizada. Dicho de otro modo, quiere decir que la teatralidad pertenece ante todo al espectador. Es él quien reconoce este otro espacio (espacio del otro) donde la ficción puede emerger. La teatralidad necesita del espectador al término del *proceso*. Sin él el proceso mimético y teatral no tiene sentido. Esta mirada del espectador es la que identifica la teatralización en las transformaciones que sufren los objetos y los acontecimientos, pero también en la actuación, en el centro del sujeto en sí

mismo. La actuación, según la autora, “no es otra cosa que una relación de fricciones múltiples entre las estructuras simbólicas del sujeto y sus estructuras pulsionales.” (Féral, 2003. p.45.) Es mediante estas fricciones que el espectador podría percibir tras la actuación, tanto al actor como al hombre, lo real de lo que ocurre en el momento y la realidad innegable de las cosas.

Estamos en condiciones de dar una definición de teatralidad: no es una cualidad (en el sentido kantiano) que pertenezca al objeto, al cuerpo, a un espacio o a un sujeto. No es una propiedad preexistente en las cosas, no está a la espera de ser descubierta y no tiene una existencia autónoma, solamente es posible entenderla o captarla como proceso. Conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, especularidad, encuadre. Tiene que ser concretizada a través del sujeto -este sujeto es el espectador, como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente. (Féral, 2003. p.44.)

Durante la Edad Media las representaciones sobre la vida eran oníricas y los Hombres eran a la misma vez actores y espectadores de sus vidas; las narraciones correspondían a dramas metafísicos y el teatro significaba una

alegoría de la vida que no representaba la realidad verdadera, sino que la divina. En ese sentido la noción de *teatralidad* no tendría exclusivamente una sola definición, sino que surgiría de la interacción entre las relaciones de teatro y vida, lo real y la realidad, porque los objetos y los sujetos serían contenedores de al menos una parte de ella en la actividad social y el juego de roles, entendido como sujetos que intercambian constantemente los roles de actor y espectador, con todas sus combinaciones. Esta teoría desarrollada extensamente por Elizabeth Burns y que Féral rescata para analizar la cuestión de la teatralidad, es lo que Juan Villegas (1999) llama teatralidades sociales.

#### 4. Teatralidad social.

En primer lugar, Juan Villegas (2000) define el concepto de *teatralidad* como un conjunto sistematizado de códigos cuyos signos priorizan la comunicación mediante imágenes para la construcción y percepción visual. Sobre el escenario social, los emisores y ejecutantes de signos (gestuales o lingüísticos) en conjunto a este sistema de códigos, constituyen a su vez la construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de interpretar y representar el mundo tanto como a sí mismos. De este modo la comunidad construye distintas teatralidades en la búsqueda de legitimarse socialmente a través de los signos instalados en un determinado espacio-tiempo.

Para Villegas (1999) el concepto de *teatralidad* corresponde a un mecanismo de escenificación del poder que se legitima en la esfera pública y desde ese lugar emite los distintos discursos. Sostiene que los estudios sobre teatralidad consideran tanto la amplia comprensión del fenómeno en sí mismo como también lo netamente privativo del contexto teatral. De esta manera reconoce entonces dos tipos de discursividad: los discursos históricos y los discursos teatrales. Los primeros tienen relación con la Historia del Teatro y los procesos de transformación vivenciados por los discursos teatrales; los segundos, conciernen a la práctica de la producción teatral que no necesariamente es dependiente de los discursos históricos. La *teatralidad* correspondería entonces a discursos teatrales de legitimación del poder, ya que la historia del teatro no aseguraría una reconstrucción objetiva del pasado en torno a la teatralidad, pues el autor considera que ésta es una re-escritura de la historia del teatro que no puede dar cuenta objetivamente de la construcción del pasado, sino que es un proceso continuo de sustituciones culturales, y en consecuencia políticas. Es decir que la teatralidad manifiesta inclusiones y exclusiones culturales o políticas que están fundamentadas en los supuestos de la cultura dominante. Por este motivo, sostiene que este tipo de estudio debería, sin excepción, considerar la interrelación entre teatro, teatralidad, cultura y sociedad.

La Teatralidad Social deviene del uso y comprensión de la *teatralidad* como una asociación con la vida cotidiana. Existen comportamientos sociales o acontecimientos públicos que se realizan como si se estuviese en un escenario, y

en donde los participantes se convierten en actores en función de quién los mira. Según el autor, esta concepción de teatralidad social constituiría la base para comprender el fenómeno de las teatralidades latinoamericanas.

Para el autor es clara la intervención de las relaciones de poder en el desarrollo de las teatralidades artísticas como también las sociales, y atribuye al estudio de la teatralidad el proporcionar un instrumento icónico y práctico para entender las relaciones entre cultura y las transformaciones sociales en Latinoamérica. En cuanto a la categoría de *teatralidad social*, sostiene firmemente que depende de las estructuras de poder. Esta aseveración reafirma que los códigos de la *teatralidad* dependen del mensaje que se desea transmitir, tanto de parte de quien sea el emisor del mensaje como del receptor al que esté dirigido el discurso.

Si bien la preocupación del autor es repensar la teatralidad hacia diferentes campos como la cultura, la política, lo social, el arte, la religión, etc.; identifica que desde cualquier perspectiva, el agente fundamental para entender la teatralidad es la mirada del otro, de ese tercero que mira. Es decir, la teatralidad se define como la cualidad que una mirada (la del otro) le otorga a una persona consciente de su calidad de 'mirado', al mismo tiempo que juega la representación. Y quizás, en mi opinión, sea esa una posible primera lectura de las diferencias entre teatro y teatralidad: el tipo de presencia del otro. Por ejemplo, en el teatro, el otro se sitúa como aquel que secundariamente comparte el

espacio escénico desde el mismo lugar del ejecutante, pero que en la *teatralidad* corresponde a ese tercero que observa desde fuera.

Existen diversos destinatarios de los procesos culturales e integrantes del sistema cultural; todos ellos comparten con el destinatario teatral la relación entre la competencia social y cultural mediante la producción de imágenes que Villegas (2000) denomina como construcción visual.

Algo parecido sucede con la categoría de *performance*, aunque el autor rechaza la utilización del término por corresponder a una definición anglosajona que no guarda relación con los contextos hispanoparlantes. Diéguez (2009) rescata el término para hacer el siguiente análisis:

Si la conducta performativa ha sido asociada a la interpretación o al cumplimiento de roles sociales, también puede expresar la subversión de la norma, la suspensión de roles regulados y la ejecución de acciones lúdicas que intervienen las conductas sociales establecidas. En el ámbito de los actuales estudios culturales, la performatividad ha sido problematizada como “el modo en que se practica cada vez más lo social”, como puesta en ejecución de normas sociales, pero también como contestación y rechazo a las mismas, situación en la que emergería lo que Butler ha identificado como performatividad subversiva. (Diéguez, 2009. p.5.)

La legitimación de las relaciones de poder atraviesa un espacio de subversión y politicidad que es dependiente de los escenarios políticos y culturales actuales. El ser humano, entendido en el margen de su relación con la cultura y su propia naturaleza, es evaluado con el fin de explicar las prácticas espectaculares y culturales desde una perspectiva etnoescenológica, término descrito por Pradier y rescatado por Pavis (1998), que consiste en una mirada más amplia del teatro occidental respecto “a las prácticas espectaculares del mundo entero, en particular las que preceden del rito, del ceremonial, de las *culturas performances* (prácticas culturales), sin proyectar sobre estas prácticas una visión eurocéntrica” (Pavis, 1998. p.191.) De este modo, la praxis final de esas prácticas dependería de los múltiples contextos que rodean al individuo en su estar particular, geográfico, espacial, cultural, social y político.

Podría deducirse al finalizar este primer capítulo, que este breve recorrido sobre la concepción de *teatralidad* es el reflejo de un amplio debate, además de contingente, sobre la necesidad de teorizar sobre las expresiones artísticas no disciplinares que surgen como manifestaciones simultáneas a otros fenómenos de corte social que no pueden ser excluidos del análisis, pues son los fundamentos de estas nuevas categorías que permiten la evolución de los límites del arte y su entendimiento. La Investigadora, directora y actriz de la Universidad de Chile, Ana Harcha (2017) logra resumir muy bien todos estos conceptos y hace

una lectura sintética y concluyente sobre la *teatralidad* que renueva el sistema teatral chileno, atribuyéndole una esencia reivindicadora de la escena por la revivificación del carácter ritual de la misma, sus implicancias, compatibilidades, posibilidades, y límites discursivos y escénicos. Para la autora, esta renovación de lo 'teatral':

(...) se realiza mediante un replanteamiento de los hallazgos definidos por el teatro moderno, desde una perspectiva que adscribe desde la práctica (a veces desde el discurso) a una *estética posmoderna*, en donde los procesos de hibridación se acentúan y multiplican, no sólo desde los referentes culturales, sino también porque se manifiestan visiblemente en las propuestas escénicas de las compañías, las que desarrollan escrituras dependientes de la escena, en la búsqueda de que cuerpos e imágenes creen las puestas, desde una experimentación que se híbrida con técnicas provenientes de la tradición (circo, comedia del arte, pantomima), la danza o la *performance*, y que además postula una escena lúdica en donde se prioriza una conexión subjetiva con el espectáculo. (Harcha, 2017. p.75.)

## Capítulo II. Puesta en escena y teatralidad.

El teatro es un arte complejo en el que convergen distintas perspectivas interpretativas. Podríamos decir que es en sí mismo un compuesto multidisciplinar que contiene o es sostén de diferentes sub-áreas, como la dramaturgia, la interpretación, rítmica, composición, puesta en escena y su relación con el espectador, etc. Para esta tesis pondré énfasis en el estudio de los últimos dos componentes: la *puesta en escena* entendida como una posible construcción de sentido independiente de la materialidad de la obra de arte, o sea más allá de sus elementos constitutivos físicos habituales; y su *relación con el espectador*, es decir, su recepción en el otro, desde el punto de vista de la transdisciplinariedad.

### 1. Antecedentes generales sobre la puesta en escena en la contemporaneidad.

*Puesta en escena* es un término utilizado desde principios del siglo XIX, pero no fue hasta la segunda mitad de este siglo que tomó protagonismo dentro de la jerga teatral. Según las diversas definiciones que rescata el autor e investigador francés Patrice Pavis (1998) en su *Diccionario del Teatro*, la puesta

en escena es el conjunto de *medios* que conforman la interpretación escénica: el trabajo actoral, la iluminación, la música, el vestuario, la decoración, etc., y al mismo tiempo, es el proceso de organización de estos medios en un espacio-tiempo determinado (p.362.) Es importante señalar que el término no apareció a consecuencia de las modificaciones técnicas o tecnológicas de los *medios* señalados al interior del teatro, sino que surgió en función de observar y analizar los cambios generados en el público que cada vez fue más heterogéneo. En ese sentido, la puesta en escena podría comprenderse también como el resultado de la transformación del espectador que condiciona los recursos y las formas de interpretación escénica, transformándolo a él en el centro base de la creación. Por otra parte, es también en sus orígenes, una definición totalizadora de la obra en donde todos los elementos están al servicio de una misma idea conducida por un director, con el fin de llevar al espacio escénico aquello de lo que el dramaturgo no podía dar cuenta al cien por ciento en el texto dramático, y así completar el 'dibujo de la acción dramática'; es decir, la narración escénica.

El vínculo entre la puesta en escena y la teatralidad podría asociarse a las formas contemporáneas de representación que se han ido desarrollando a lo largo de la historia del teatro, y la mezcla disciplinar de la que ya se dio cuenta en el capítulo anterior. Por lo mismo, en la actualidad la puesta en escena ya no sólo puede ni debe dar cuenta del texto dramático en su literalidad lingüística, sino que también le corresponde asumir la responsabilidad de utilizar sus propios *medios* para representar las contradicciones que presenta el texto en cualquiera de sus

otras dimensiones interpretativas, es decir, el entrelíneas, el subtexto, el paratexto, el contexto, el intertexto, el detrás de línea, las acotaciones, etc. Al mismo tiempo, el término ha desarrollado una independencia tal del texto, que puede proponer una representación de su propio discurso y casi instalarse como una nueva obra de arte; *deconstrucción* de la puesta en escena, como lo definiría Pavis (2009). La deconstrucción de este sistema coherente de signos que es la puesta en escena, involucra un fuerte cuestionamiento al texto o al espectáculo en torno a la jerarquía de su lenguaje. La independencia contemporánea y flexibilidad en el rol de la puesta en escena de la obra de arte, es, en consecuencia, el producto de la multidisciplinaridad y transdisciplinaridad que caracteriza particularmente a la categoría de teatralidad. Por ejemplo, Kurapel (2004) quien instaló hace un par de décadas su Teatro Performance en Chile, reconoce que hay desde este enfoque, ciertos elementos de la representación teatral constitutivos del clásico ejercicio teatral de la puesta en escena que deben modificarse necesariamente en función de crear nuevos códigos expresivos:

El rol hegemónico dado a la palabra en el Teatro es abolido en la Performance, y en mis obras la expresión espectacular es compartida igualmente con los demás signos que configuran este Teatro-Performance. Me refiero a la voz, a la luz, al movimiento, al sonido, a la instalación, o a los medios de comunicación como el cine, el video, las diapositivas, la radio. Un rasgo importante de la Performance es su

accionar en los márgenes, fuera de los preceptos, y el teatro al interior de ellos. (Kurapel, 2004. p.30.)

En este sentido podría deducirse que la puesta en escena está 'al servicio' de las teatralidades cuando posiciona su ojo en los *medios* convencionales, pero que mediante la transgresión de sus propios límites disciplinares, límites propios del teatro, también puede ser comprendida desde otros espacios, mediante nuevas formas y diferentes lenguajes que están en diálogo permanente con su contexto y en estrecha relación con las otras disciplinas que lo circundan. Ese es el carácter multidisciplinario que permite que la puesta en escena rompa con el rol auxiliar que completa el texto y adquiera autonomía e independencia de la obra.

A partir del entendimiento de que la puesta en escena es la relación entre el texto dramático y su contexto de enunciación, Pavis (1998) enumera tres propiedades determinantes de su carácter y su discurso, que deben ser cuestionadas antes y durante la puesta en escena. Es decir, establece que la puesta en escena tiene tres niveles operativos: en un primer momento, la *concretización* materializa el vínculo entre obra y propuesta estética; esto responde al primer acercamiento a la puesta en escena total, que utiliza aquel material concreto que brinda el texto para construir la obra como un contexto social. Luego la *ficcionalización* atraviesa un nivel más de materialización que contrapone nuevamente lo textual y lo escénico, pero esta vez en función de qué

tanta ficción está presente entre esos universos; se suma además a este nivel la lectura del espectador sobre estas dos ficciones. Finalmente la *ideologización* manifiesta el carácter del texto y su representación. Ambos están íntimamente ligados al resto de los contextos presentes en el acto performativo de la obra, es decir al contexto social o espacial, por ejemplo. Pero es esta intertextualidad la que permite hacer múltiples lecturas que se pueden desprender desde la combinación de todas estas partes; por eso resulta tan importante su problematización, porque da cuenta de los posibles problemas que intervienen en la puesta en escena en torno al lugar de enunciación, al lugar del discurso y sus respectivos roles. (p.364.)

La puesta en escena contemporánea podría ser la materialización de un texto dramático o espectacular, pero que de cualquier forma estará determinada por su contexto de enunciación y será interpretada por un tercero, momento en el cual recién se completaría la puesta en escena. Para Mariángeles Rodríguez (2016) investigadora teatral de la Universidad de Murcia, existe una constante anulación generada por la puesta en escena para consigo misma. La autora enumera tres casos límite de anulación: la *lectura escénica*, la *no-puesta en escena* y la *puesta en escena improvisada*.

La primera revela cómo la espectacularización de la lectura es vinculable a la performance en tanto supone la realización de la enunciación del texto en el sentido performativo lingüístico. La segunda, la no-puesta en

escena, supone más un cambio de escala que la eliminación propiamente dicha de lo escénico. La tercera, la puesta en escena improvisada, resulta serlo solo en cierta medida quedando liberado el texto, esto sí, del imperativo de la linealidad. Los tres casos revelan la distinta dosificación de teatralidad y dramaticidad que muestran tales manifestaciones. (Rodríguez, 2016. p.2.)

Estos límites permiten identificar el distanciamiento existente entre la puesta en escena y el acto performativo de la obra, es decir, el presente que modificará su discurso y su contexto. En definitiva, es necesario comprender en este análisis, que en una amplia dimensión la puesta en escena opera bajo los códigos de la interrelación, reconociendo el vínculo con su contexto y su discurso. Es un agente activo de la obra que modifica el espacio-tiempo y a su espectador/lector, pero que recíprocamente también puede ser modificado de manera simultánea por los mismos.

## 2. El discurso de la puesta en escena.

Quisiera, para comenzar, dar cuenta de al menos tres problemas de la puesta en escena planteados por Pavis (1998) que modifican e intervienen en su ejecución. El primero de ellos es *el papel de la puesta en escena*. Como mencioné, su evolución desde la supremacía del texto dramático hasta la apertura

hacia otras interpretaciones llevó a una resignificación de forma, estructura y contenido en la puesta en escena, como también una contraposición entre la dramaturgia textual y la escénica que deja abierto a interpretaciones su verdadero papel. El segundo problema es *el discurso de la puesta en escena* y guarda estrecha relación con el primero: el texto no tiene una sola puesta en escena, y 'la última palabra' discursiva está específicamente en el lugar de la representación. En otras palabras, el autor y el director pueden tener discursos claros y pueden utilizar en efecto todos los *medios de* que dispongan, pero el verdadero discurso acontecerá en el acto performativo de la representación. Finalmente, el tercer problema que reconoce es *el lugar del discurso de la puesta en escena*, que en principio convencional depende de las acotaciones e indicaciones otorgadas por el texto dramático, pero que la puesta en escena ya no está obligada a considerar. En el fondo el discurso definido por el director no tiene otro modo de afirmarse que mediante la representación, pero no es la representación únicamente la que completa el discurso, sino que es por la interpretación y reconocimiento del público que ésta se completa.

Para efectos de esta investigación es necesario interpretar al texto dramático no sólo como la obra dramática escrita sino como todo aquel texto que pueda ser representado: cantos, poemas, historias, testimonios, etc.

Patrice Pavis es quizás uno de los mayores estudiosos de la puesta en escena y todas sus implicancias, por ello, sus estudios han sido el gran punto de partida para diversos análisis que abordan distintas perspectivas en torno al

problema. Algunos autores, como Roberto Ransom y Raúl Valles (2017), definen la puesta en escena como *puesta en enunciación*, que consiste en una proporcionada mezcla entre la obra, el director y el espectador destinatario. Esta teoría desarrolla la idea de que la puesta en enunciación es un conjunto de diferentes operaciones de la puesta en escena, que permiten al mismo tiempo definirla. Estos elementos están en función de la puesta -o las puestas- en enunciación y corresponden a la *puesta en actuación*, la *puesta en espacio* y la *puesta en acción*.

La primera forma de enunciación corresponde a los actores, al cuerpo del performer que actúa, baila, danza y ejecuta una partitura de acciones físicas o de gestos, tanto al principio del *proceso* de la puesta en escena como en su resultado final, y que están inmersas en un espacio-tiempo. En ellos (los actores, los ejecutantes), recae la responsabilidad de ser quienes enuncian y en eso, la tarea de definir a quién, sobre qué, para qué y cómo lo hacen. La segunda *puesta en espacio*, concierne a las posibilidades espaciales que permiten hacer una lectura de la obra mediante la utilización del espacio por parte de los actores, ya sea con desplazamientos o posicionamientos concretos que posibilitan identificar un claro entendimiento espacial en función del discurso. Por último, la *puesta en acción* corresponde a la dramaturgia que moviliza la obra, permite realizar la lectura y se instala en un espacio determinado.

Tanto el discurso como el espacio de la puesta en escena están sujetos a las actividades pre y post que desarrollan sus ejecutantes, ya sea desde

el director, los actores o los espectadores, como agentes activos dentro de la representación. Diéguez (2009) reflexiona sobre estos conceptos en relación con cómo la representación ha servido de medio para desarrollar ritos y carnavales en distintas ciudades de Latinoamérica. Identifica de este modo el lugar de la teatralidad en estas sociedades y el contraste generado por la producción de teatralidad versus la realidad que sirve de contexto.

En ciudades donde el cuerpo se desnuda y se utilizan como tapa-rabos las fotografías de los políticos, exhibiendo en las calles la incongruencia de las representaciones sociales, el discurso artístico no puede permanecer indiferente ni ajeno a estas reales exposiciones de la presencia que horadan y movilizan los dispositivos representacionales. Al margen de las formas tradicionales, trascendiendo los soportes clásicos, incorporando otros sujetos a la dimensión poética, en los bordes de los sistemas de representación y manifestación permitidos, las prácticas escénicas actuales problematizan la noción de teatro, e incluso de arte. (Diéguez, 2009. p.8.)

Podría deducirse en una primera impresión, que la puesta en escena de las fiestas populares sitúa y valora los *medios* del mismo modo que en la representación clásica; es decir, que la representación concebida en un espacio particular y elaborada con ejecutantes activos es igualmente una interpretación

que involucra un análisis pasivo sobre el proceso y cada uno de sus componentes para elaborar el discurso. En este contexto, la perspectiva del espacio es desarrollada por Franco Marchionni (2007) a partir de un estudio sobre la Fiesta de la Vendimia en Mendoza. El autor señala que el uso y la apropiación de los espacios re-determinan el texto y el contexto de la puesta en escena; en ese sentido, el acto festivo sería el nuevo texto y el soporte espacial, el contexto. El espacio perspectivo, ligado al lenguaje simbólico, es una representación cuyo sentido se alcanza mediante la escenografía concreta, que también incluye la presencia de los cuerpos.

(...) debemos aludir a las nociones de espacio real / espacio ficcional donde en este sentido se recrea la escisión y al mismo tiempo complementariedad dada entre personaje y decorado, en donde el espacio ficcional de representación 'interpreta' un papel activo, mientras el espacio real del espectador, por el contrario, desarrolla un papel pasivo. Este esquema binario caracterizará el espectáculo occidental hasta nuestros días en franca oposición a la confusión que plantean las representaciones populares y carnavalescas. (Marchionni, 2007. p.4.)

El autor hace una mirada comparativa en relación a la integración del espectador como ente activo dentro del fenómeno de la representación. El teatro tradicional históricamente situó al receptor de la obra de manera pasiva, (sólo

como un sujeto expectante), pero las representaciones populares, fiestas y carnavales se han encargado de abrirle las puertas al espectador, para posicionarlo abiertamente como un componente más a considerar dentro de la totalidad de la puesta en escena, generador y portador de discurso, y productor de representación.

### 3. El espacio de la puesta en escena.

Hablar sobre el *espacio* al interior de la puesta en escena es tan complejo como enumerar cada uno de los *medios* que la componen. Si consideramos que cada uno de sus componentes genera en sí mismo su propio concepto de espacio, daremos con una cantidad inabarcable de los tipos de espacios que convergen en la misma puesta en escena. Por nombrar algunos, nos encontramos con el espacio actoral, el espacio dramático, el espacio escénico, el interior, el lúdico o gestual, el espacio teatral, el espacio textual, el significativo, el social, el visual, el lumínico y el sonoro, entre otros.

Para fijar una perspectiva en relación a los contenidos que ya se han estudiado, corresponde adentrarse en el espacio escénico, pero no es posible sin antes abordar a modo general el espacio dramático. Pavis (1998) sostiene que el espacio dramático está compuesto por dos sub-espacios dramáticos definidos por *el sujeto que desea y el objeto deseado*, respectivamente. Esta relación entre ambos espacios induce el conflicto que alimenta la estructura dramática para

luego afirmarse en el espacio escénico mediante la puesta en escena. A la vez sostiene que esta última nunca es totalmente necesaria para dar vida al espacio dramático y que éste se completa en el espectador ya que es él, como lector, el que le otorga la última imagen dentro de sí mismo. Cada espectador completa su propio espacio dramático por lo que no existe una verdad absoluta para su creación, ni siquiera la del director. En tanto, el espacio escénico corresponde primeramente a un espacio habitado cuyos límites están marcados tanto por el espacio físico que permite el desarrollo de la obra, como también la separación entre la mirada del espectador y el objeto que se mira. Es una esfera visual que integra la escenografía y la visión dramática, pero que en la contemporaneidad no puede ser reducido a características estrictamente definidas porque la experimentación ha dado cuenta de la infinidad de posibilidades que permiten sus variaciones. Por lo mismo es un objeto de análisis que dejó de ser considerado como ese espacio reservado únicamente al interior del teatro para efectos visuales, sino que hoy es un componente activo de la idea dramaturgica.

Bajo los conceptos que hemos estudiado en torno a la puesta en escena podemos entender la *escena* como un espacio compartido, es decir un punto de encuentro en donde se comparte una situación que puede ser interpretada desde las diversas miradas que convergen en él. A partir de esto, el espectador sería quien puede dialogar libremente con el espacio escénico y queda expuesto a recibir todos los signos textuales e intertextuales en los cuales se despliega la interacción de comunicación, considerando siempre que la

experiencia del presente construye el estado de la representación y que la relación espectral dentro de la representación es el punto de infracción a los modelos clásicos de representación.

Para Féral (2004) el *espacio* de la puesta en escena, guardando siempre relación con el *proceso*, está tanto en el espacio que utiliza el acto performativo como en el espacio que toma lugar el proceso de creación de la obra, es decir, que el trabajo de preparación y sus etapas son cruciales para identificar lo que entendemos por espacio escénico:

Si admitimos que toda representación no es más que un momento de un proceso que evoluciona de manera constante, cae de su peso que una obra teatral no puede analizarse sin tener en cuenta el proceso en el cual está integrada. Este proceso comprende, seguramente, la obra en el momento de su representación pero, también y sobre todo, la obra en curso de producción, es decir, durante las fases anteriores a su presentación ante el público. (Féral, 2004. p.27.)

El *proceso* permite identificar todos los significantes estéticos que serán recepcionados por el espectador, y es él quien otorga un carácter único a la representación ya que su intervención genera que la escena sea irrepetible e irrepresentable. Anula la posibilidad de repetir una misma representación o al menos el pausarla, y la transforma en presentación. Este traspaso de

representación a presentación genera una tensión entre lo activo y lo pasivo que permeabiliza la obra en relación al espacio o al mismo espectador, ya que opera como una confrontación entre los modos de representar y la idea de lo representado. Los significantes estéticos no son genéricos, están siempre en función de un sujeto particular en un contexto determinado.

El espacio de la puesta en escena, sea físico o imperceptible a los sentidos, es un generador de discursividad, y (también en el caso de las teatralidades latinoamericanas), es necesario comprenderlo como el contenedor del mensaje que la obra desea transmitir. En el panorama de las festividades populares, religiosas o no, la puesta en escena corresponde a la organización de un espacio de representación como también a las alteridades espaciales (como la calle) que constituyen su discurso. García Canclini (1999) hace un análisis sobre los espacios e imaginarios urbanos en relación a las manifestaciones que los habitan, y reconoce las características propias de la ciudad que interfieren en la discursividad del acto performativo.

Ante todo, debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito. Pero las ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que las inventan y las ordenan. (...) La ciudad se vuelve más densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar,

diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas. (García Canclini, 1999. p.107.)

El trabajo colectivo que se desarrolla en el carnaval y en la comparsa, como veremos en las siguientes páginas, anima a discutir el escenario crítico de la puesta en escena y las formas de construir teatralidad. La nueva escena insta a la conformación de comunidades discursivas cuyas prácticas escénicas tengan resultados tanto en el ámbito artístico como particularmente en lo escénico, lo social, lo cultural y por qué no, lo político. Estas transformaciones o políticas de representación, aplicadas a las artes escénicas y performáticas como también a la investigación, constituyen una mirada contemporánea sobre la cultura que difícilmente pueda ser pensada al margen de la cotidianidad, pues es justamente un medio para comprender la vida en su dimensión humana y política.

Capítulo III. El carnaval y la comparsa.

En el marco de las distintas fiestas populares que han marcado la historia de América Latina y que en gran parte de los casos guardan relación con antiguas creencias para agradecer o pedir a los dioses y a la tierra, o celebrar las vivencias y penurias del mundo terrenal, el carnaval sigue siendo parte representativa de las diferentes culturas a lo largo del país y del continente. Existe, sin embargo, una importante evolución desde sus orígenes en cuanto a la discursividad y carácter sociopolítico, hasta cómo es entendido en la contemporaneidad. La comparsa, entendida como un componente importante para el desarrollo de este evento, es también en la actualidad un fenómeno altamente discursivo y ya casi independiente del contexto carnavalero, aunque, insisto, fundamental. Estas evoluciones, primero en contexto de fiesta religiosa, luego como expresión del folklore y la cultura y luego como acción política, vistas desde las perspectivas de las teatralidades latinoamericanas, dan cuenta de la importancia social y cultural que ejercen en la sociedad este tipo de expresiones, de cómo la gran masa interviene o modifica sus objetivos a lo largo de la historia, y de sus actuales transformaciones en el contexto de las artes disciplinarias formales.

## 1. Aspectos generales para comprender el concepto de carnaval.

El Carnaval ha sido entendido en distintos estudios contemporáneos como un efectivo productor de identidades. Su puesta en escena, dependiendo del punto geográfico en donde se desarrolle, suele dar cuenta de una cultura mestiza y del recurrente objetivo de perseguir la alteridad, es decir, levantar nuevos imaginarios que permitan a los asistentes 'ser otro'.

Diversos autores han analizado el carnaval desde esta perspectiva. En general la existencia del carnaval latinoamericano debiera ser comprendida desde la época de la colonización cuando las culturas originarias sufrieron el quiebre de sus ritos y ceremonias, cruzadas por la sangre y la muerte. Dos corrientes socioculturales incidieron en este proceso: el dominio y la influencia portuguesa en Brasil, y la española en tierras altiplánicas. De este modo el carnaval fue encarnando algunas variaciones que definieron las diferentes líneas religiosas, culturales y políticas hasta hoy presentes.

### 1.1 Orígenes y definiciones del carnaval latinoamericano.

Etimológicamente el término 'carnaval' deriva del italiano *carne vale* (validez o adiós a la carne) que guarda relación con la prohibición cristiana de consumir carne y la obligación de ayunar y mantener abstinencia sexual durante la cuaresma. La investigadora argentina Marilé Di Filippo (2018) señala que antes

de *carne vale* se utilizó también la expresión *carnestolenda* (tiempo de privación de la carne en latín), asociada a “domenica ad carnes levandas” cuyo significado es “ayuno de carnes rojas” y que luego derivó a *carnelevamen*, *carbelevale* y *carnevale*. (p.54.)

Por otro lado Víctor Reyes Morris (2011), investigador colombiano, examina detalladamente la historia del Carnaval de Barranquilla identificando al mismo tiempo orígenes del carnaval en todo el territorio latinoamericano. En primer lugar, reconoce como antecedente significativo la Saturnalia romana, celebración que se practicaba en honor a Saturno (dios de las cosechas o la agricultura) en dos ocasiones: a comienzo de año y en la ‘fiesta del triunfo’ de algún general victorioso. Estas importantes festividades fueron nombradas también como “fiesta de los esclavos” dado a que éstos eran temporalmente liberados de su esclavitud, recibiendo una serie de beneficios básicos e intercambiando roles con sus dueños. A diferencia del carácter religioso de las festividades en la Edad Media y el Renacimiento, las Saturnales (al igual que las fiestas Dionisiacas) estaban completamente ligadas al ciclo de la agricultura:

Se conmemoraba el fin del período más oscuro del año y el nacimiento del nuevo período de luz, o nacimiento del Sol Invictus, coincidiendo con la entrada del Sol al solsticio de invierno. Probablemente las Saturnales eran la fiesta de la finalización de los trabajos del campo, celebrada tras la conclusión de la siembra de invierno, cuando el ritmo de las

estaciones dejaba a toda la familia campesina, incluidos los esclavos domésticos, tiempo para descansar del esfuerzo cotidiano. (Reyes, 2011. p.116.)

Desde la llegada a América Latina de la colonia hispánica que se enfrentó a individuos con otras visiones de mundo, a quienes sometió a su control y dominio transformándoles en esclavos, la existencia de fiestas paganas protohistóricas como éstas o como los 'cabildos negros', invitaron a celebrar con danzas el nacimiento de fiestas que enraizaban a los esclavos dentro de un territorio en el que momentáneamente tenían mejores retribuciones y alimento, entre otras cosas. Ya en la Edad Media, el fuerte dominio del cristianismo y de la clase burguesa habían instaurado una cultura oficial que se distanció políticamente de la liberación de lo popular en que se habían transformado las fiestas religiosas. El carnaval surgió pues, como un acontecimiento importante en donde se exaltaban las pasiones y se quebrantaban las distintas relaciones de poder representadas mediante la música y el baile.

Al analizar el caso particular de la Fiesta de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina, Manuel Letelier (2010), especialista sobre las festividades religiosas del norte de Chile, sus devotos y sus bailarines, instala el concepto de '*presencia*' desde una mirada disciplinar sobre la categoría de teatralidad. Las teatralidades consistirían en la representación de *presencias* que dan lugar a la *alteridad* en un espacio-tiempo definido y mediante acciones humanas y

simbólicas. La Fiesta de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina transcurre en la segunda región de Chile, en un pueblo a las afueras de Calama. Se trata de una procesión de 78 kilómetros que realizan centenares de fieles, entre ellos peregrinos, devotos pagadores, devotos romeros (portadores de velas) y devotos bailarines, con el fin de agradecer y pedir favores como también de pagar antiguas mandas concebidas. Este carácter altamente religioso es la base para entender cómo el carnaval, al menos en Santiago, ha evolucionado sumando significantes estéticos que modifican la concepción y el lugar de esas *presencias* representativas.

La evolución del Carnaval permite definirlo, independiente de sus características más específicas, como una experiencia ritual en que según Di Filippo (2018), “se tramita la tensión entre la vida y la muerte, un modo de transformar el dolor en alegría, alegría que aparece como el logos que permite la posibilidad del ser-estar-en-común.” (p.61.) De este modo podemos hablar tanto de las fiestas y carnavales presentes en el Norte de Chile como también en ciudades como Río de Janeiro, Barranquilla, Oruro y Lima, e incluso fuera del marco continental, los de Venecia, Cádiz o Viena, que con el paso del tiempo han aprehendido estos significantes estéticos y han interrumpido con mayor fuerza el espacio y el tiempo comprometido en el desarrollo de estos eventos. Así, el carnaval puede ser entendido en la actualidad, y recogiendo su historia, como la expresión de un tiempo sin normas; es decir, una permisión temporal de transgresión a esas mismas y una vía de escape para ‘los oprimidos’ sociales del

universo popular: expresión que conserva genes de sus primeras manifestaciones, pero que cada vez más escapa a las convenciones históricas.

Si bien existe un origen común del carnaval en torno a la primavera, la siembra y los dioses, no todas las celebraciones datan de la misma fecha ni están asociadas a las mismas circunstancias. Dicho de otro modo, su discursividad puede provenir tanto de las fiestas patronales, la celebración a la tierra, las instituciones nacionales o simplemente de la tradición festiva popular. Es probable, además, que durante la época medieval y toda su herencia cristiana se haya construido y solidificado la base estructural que permite entender al carnaval o a la fiesta popular en la Modernidad y sobre todo en la Contemporaneidad como una transgresión política dotada de algunas libertades. Algunas de éstas son, por ejemplo, situar el carnaval actual en el marco de una potente actividad económica que convoca un desplazamiento masivo de turistas año a año y que también modifica su calendarización en función de captar mayor cantidad de asistentes, aunque esto no implique que pierda ritualidad. Por otra parte es necesario señalar que la distribución y estructura temporal de estas festividades hace que la comunidad se vincule tanto con la experiencia performativa del carnaval como también de las experiencias asociadas a los ensayos previos que requiere su organización.

El investigador y teórico de la historia del arte, Sergio Guerra (2015) cita al historiador Maximiliano Salinas, dedicado al estudio de la religiosidad popular, para señalar que dentro de la historia nacional el carnaval

(principalmente el de la Chaya), mantuvo un rol fundamental en la reivindicación de los sectores más desplazados y que fue la sociedad burguesa la que “desdeñó el carnaval, considerándolo una práctica ‘semi-salvaje’ que debía eliminarse de la sociedad chilena. Era para ellos el resquicio de una época pre-civilizada.” (Guerra, 2015. p.64.)

Para efectos de entender el carnaval como un fenómeno genérico y político que varía según el territorio geográfico que le sirve de contexto, señalaré a continuación algunas de las características que pueden o no ser parte de los carnavales en general, pero que sí es posible encontrarlas en determinadas manifestaciones dentro del continente y del territorio nacional.

### 1.2 Características genéricas del carnaval popular.

Dentro de las características principales que permiten identificar el carnaval podría definir dos grandes grupos: el primero relacionado con aquellas que tienen vínculo directo con el fenómeno de la fiesta en sí misma y el segundo respecto a las cualidades visuales o estéticas que la componen. Reyes (2011) identifica cinco características propias de la transgresión que ejerce el carnaval en el instante de la festividad, que bien resumen e integran análisis que desarrollan otras autoras y autores en torno a carnavales y fiestas religiosas específicas. Para el autor, estas características son identificables en la medida en que se comprende el carnaval como la figuración de un tiempo y espacio anómico. Desde

las ciencias sociales se denomina *anomía* a la falta de una estructura social mediada por normas o reglas establecidas. Dicha carencia provoca un estado de desorganización tal que genera el aislamiento del individuo y por lo tanto la incapacidad de crear y sostener un constructo social:

El tiempo anómico es un transcurso temporal en el cual se admite el incumplimiento de ciertas normas; es un período de tiempo sin normas, usualmente transitorio. Es un tiempo social “invertido”, donde la trasgresión (alusión a la violación de las normas sociales) es permitida. Fue Durkheim, quizás, quien introdujo el concepto de tiempo social. Especialmente, en su obra *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912) desarrolla la idea de la categoría tiempo social: “lo que está en la base de la categoría tiempo es el ritmo de la vida social” (Durkheim, 1968, p. 25). Durkheim reconoce la multiplicidad de tiempos e incluye el tiempo social como la manera de periodizar, significar y acotar la vida social. (Reyes, 2011. p.104.)

Bajo esta definición, la primera característica que el autor identifica es *la exacerbación del humor*, pues el carnaval involucra la burla y la sátira como herramientas discursivas. En general quienes encarnan esta idea son los personajes que acompañan las procesiones, los diablos por ejemplo, o las figuras animalescas que aparecen en diferentes celebraciones y que muchas veces

limitan en la picaresca graciosa. El carnaval instala desde la estrategia política de la alegría un sentido de orden. Según Di Filippo (2018) la festividad emplaza una “forma de pensabilidad que es eminentemente corporal ya que la alegría es una modulación del propio cuerpo que comulga un vocabulario sensible.” (p.58.)

Una segunda característica es *el disfraz*, que muchas veces es de libre elección dando infinitas posibilidades de creación. Éste opera como un uniforme que puede ser individual o colectivo, como en el caso de las comparsas, en donde las personas que lo portan se transforman utilizando maquillajes y otros útiles para convertirse en una presencia identitaria del propio carnaval. Desde la perspectiva de la puesta en escena también es un potente portador de discursividad. Letelier (2010) señala que el devoto bailarín de la festividad calameña configura un personaje ante la Virgen y los asistentes mediante recursos figurativos, cromáticos, kinésicos, icónicos y estéticos para llevar a cabo la *presencia* representacional.

En tercer lugar define que el carnaval es *un juego de roles* que puede operar de distintas formas. Como vimos en los orígenes del carnaval, aquel intercambio de roles correspondía a la homogenización de los estratos sociopolíticos, aunque en un nivel sutil, y se ejercían durante la extensión de toda la festividad. Además, Letelier (2010) identifica en este juego de roles la alternación entre presentación y representación del propio carnaval en el límite de su acto performativo, como también el intercambio entre ejecutantes y espectadores durante el desarrollo del evento.

Como cuarta característica instala *la desinhibición frente al recato* y ésta es sin duda la que encarna mayormente la transgresión a las normas sociales y por lo tanto la persecución histórica y actual debate. Puede ser considerada desde la labor y puesta en escena que desarrollan los ejecutantes como también desde la participación de los espectadores que permanecen activos durante el carnaval, autorizándose a sí mismos a romper con las leyes sociales que rigen todo su contexto, sus deseos, sus miedos, etc.

Finalmente Reyes (2011) reconoce *la desjerarquización* o el desorden de las relaciones jerárquicas, incluso hasta su abolición, sugiriendo que el modo en que se asumen los rituales carnavalescos al interpretar personajes caricaturescos o representar sucesos desde una mirada segmentada y desplazada de la sociedad, hace sobresalir y reclama la igualdad, la alteridad, la otredad. (p.21.)

En relación al segundo grupo de características definibles respecto al carnaval y en torno a su visualidad estética, podrían identificarse como reconocibles el uso del espacio público y la utilización de elementos que integran y completan los vestuarios. El *espacio* urbano aparece una vez más como el contenedor lúdico de estas expresiones y de cuerpos que rompen con el aislamiento y la distancia con los otros. La cotidianidad queda expuesta en las calles como una subversión controlada en el tiempo. Di Filippo (2018) sostiene que el espacio de las festividades:

(...) no es sólo un espaciotiempo en el que se cuestiona y se gestan lugares de enunciación no habilitados por el orden social sino también una superficie de articulación política y de ejercicio organizativo que, a la vez que vuelve más tupido su espesor político y rebasa la presunción de que la politicidad radica exclusivamente en la tonalidad crítica que le imprimen quienes pasan por su tablado, condiciona, como veremos, algunos otros desenlaces de la fiesta. (Di Filippo, 2018. p.57.)

Respecto a los vestuarios, el uso de máscaras ha estado presente desde los primeros ritos originarios hasta las manifestaciones más contemporáneas del carnaval; tanto en su dimensión religiosa como también en la ausencia de ella, en todo el mundo. Bailes como las Diabladas o las Osadas (danzantes vestidos de osos) en La Tirana, los Gitanos y Pieles Rojas de la Fiesta en Ayquina, o el Son de los diablos en Perú, confeccionan sus trajes especialmente para esas ocasiones. La localidad de Oruro se ha vuelto reconocida por la construcción artesanal de máscaras mediante una técnica basada en materiales como fieltro, vidrio y fibra animal modelados en yeso y policromados con óleo; de variados colores y brillos alteran la figura humana resaltando ojos y boca para dar vida a criaturas animalescas. También son adornadas con pelucas, joyas y símbolos correspondientes al carácter de la fiesta y la zona geográfica. Tanto la máscara como el disfraz, que encarnan a un espíritu que posee al danzante, buscan transformar la vida no desde el anonimato

sino que dejando aflorar la identidad reprimida contenida en cada individuo; el otro.

### 1.3 El carnaval en Chile.

Los carnavales contemporáneos están principalmente compuestos por la presencia de diversas comparsas. Ellas a su vez están compuestas por grupos de música, de danza, de personajes que transitan acompañando el desfile y, en algunos casos, de carros alegóricos adornados con motivos propios de la convocatoria. Como fue planteado anteriormente, el carácter sociocultural y político de estas comparsas depende de cómo éstas lo auto-definan y su participación responde la mayoría de las veces a un contexto más grande que determina el perfil del carnaval. Así se evidencian algunas diferencias en los grupos de fieles devotos que participan en las fiestas nortinas, la particularidad de los carnavales sureños como lo son la fiesta patronal de Chiloé con la influencia de gran parte de las criaturas y seres mitológicos que caracterizan la zona o el panorama que se gestó y gesta nuevamente en Santiago, desligado del credo religioso, pero cargado de un interés político por activar acciones discursivas claras en relación a las demandas que levantan sus ejecutantes.

Sergio Guerra (2015) realizó un acabado estudio sobre el carnaval en Chile y la carnavalización del movimiento estudiantil durante las movilizaciones del 2011. Me parece interesante el recorrido que establece desde entender al carnaval como una identidad usurpada cuya reaparición en la última década no se

desarrolla de manera arbitraria, hasta la integración de lo festivo como discursividad política.

El carnaval en Santiago de Chile, como en varios países latinoamericanos, aparece entre el siglo XVI y XVII con el colonialismo y fue fuertemente perseguido por las elites económicas y eclesiásticas. Fue esta clase política la que mandó a reprimir las manifestaciones de festejo, argumentando los desórdenes públicos y la mendicidad por las calles producto de la ingesta de alcohol. Los medios de la época también ayudaron a masificar el prejuicio y rechazo ante la festividad. Sin embargo, logró mantenerse vigente y reconstituirse firmemente entre finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Las Fiestas de la Primavera eran eventos que se desarrollaron hasta antes del golpe cívico-militar del dictador Augusto Pinochet Ugarte. En ellas se elegía a la reina del sector y ésta encabezaba el desfile en un gran carro alegórico. Por casi dos décadas estuvo prohibido el encuentro masivo en la vía pública y aquello marcó un importante decaimiento de esta cultura carnavalesca.

Durante la década del 80', aunque no explícitamente, las comparsas actuaron como resistencia política y no fue hasta el triunfo del plebiscito nacional de 1988 y el retorno de la democracia en la década del 90, que estas expresiones convocaron a nuevos grupos de artistas que comenzaron a reutilizar los espacios públicos para revivir paulatinamente esa memoria *shockeada* por el terror vivido durante los años precedentes. Ahora bien, comprendiendo a modo general esta parte de nuestra historia, es posible trazar el camino hacia la politización que a

partir de ese momento comenzó a nutrir los espacios populares dentro de la urbe. En primer lugar, se instaló como un espacio de rebeldía y resistencia como lo fueron las *fiestas spandex* al interior de viejos galpones en la calle San Diego, y luego como la festividad liberada en el espacio público que ahora, habiéndose gestado una configuración micropolítica de la comparsa y por ende del carnaval, parece adquirir mayor fuerza sobre todo desde la mirada territorial de barrio.

El carnaval santiaguino celebraba el verano y la abundancia de vida. Nombrado en Santiago con palabras indígenas; ‘challa’ o ‘chaya’ del quechua Ch-álla; rociar con líquido una cosa. También se les llamó ‘chalilones’, que proviene del mapudungun ‘chalin’ (saludar) e ‘ilon’ (carne), relacionado a ‘carnaval’ del latín carnelevare, (...). (Guerra, 2015. p.62.)

Según la historia que narra el autor, para el año 1883, entre Santiago y Valparaíso existían carnavales en variadas comunas: San Bernardo, Melipilla, Peñaflor, La ligua, San Felipe, Limache, Renca, Cerro Blanco, entre otras. Y a pesar de los distintos factores que afectaron su continuidad histórica, la presencia de fiestas populares en Santiago sigue hoy estando activa en instancias como la Fiesta de la Primavera en Barrio Yungay, la Fiesta del Roto Chileno o el Carnaval de La Legua “A mano y sin permiso”, por ejemplo. Así también continúan ejerciéndose carnavales de alta convocatoria como lo son el Carnaval San

Antonio de Padua o el Homenaje al Carnaval de Barranquilla, ambos en la zona sur del centro de Santiago.

El carnaval o 'chaya' en Santiago se celebraba en verano en tiempos de la vendimia, y fue reconocido por sus calles llenas de papel picado, agua y huevos crudos que los participantes se lanzaban durante el recorrido. La aparición de lo carnavalesco significó el establecimiento de la fiesta pública, pero es juntamente con el concepto de carnavalización, propuesto por el filósofo y literato ruso Mijaíl Bajtin, que Guerra (2010) rechaza el término 'carnaval' dada su estructura cristiana y circular, para reforzar la identidad de la fiesta santiaguina como una "irrupción espontánea y de libre asociación" (p.34.) que permitió ejecutar acciones carnavalescas sin ninguna estructura programada.

Haremos la distinción entre el carnaval latinoamericano, entendido como un espectáculo colosal e instituido y, por otra parte la carnavalización chilena, que implica un momento anterior al carnaval, y por ello aún no se hallan definidos sus marcos, ni cuajada su forma final. (Guerra, 2010. p.34.)

Asimismo Harcha (2017) analiza el declive postdictatorial de la fiesta en Chile como el resultado de una desvaloración de la cultura popular y de las masas, atribuyéndola principalmente a dos vertientes: la intervención gubernamental y las posturas de los distintos agentes culturales, creadores e

intelectuales independientes:

El propio gobierno ralentizó la secularización demandada por la masa, tanto a nivel de utilización de espacios como a nivel de derechos civiles. Las estrategias de validación de la ciudad como espacio de la comunidad, puestas en marcha después de 17 años de represión, pero activadas desde una postura un tanto didáctica, no fueron las más adecuadas. Un par de veces al año se convocaba a las fiestas de la cultura, en donde además se podía comer y beber en el parque (acción tradicionalmente penada por la ley chilena), pero en donde también se generaba el efecto de soltar a miles de presos de una sola vez. La comunidad deseosa de estos espacios de expansión pero poco habituada a autorregular los límites entre su libertad y su responsabilidad con el espacio social, además de expandirse solían destruir el mobiliario urbano del barrio que estaba alrededor. Circunstancia que no sirvió para que el gobierno buscara alternativas menos eventuales para generar un encuentro comunidad-ciudad, sino simplemente a suspenderlas.

(Harcha, 2017. p.131.)

Si bien el retorno a la democracia significó un esfuerzo por recuperar la vida social y las libertades civiles, tanto dentro como fuera del espacio público, las *Fiestas de la Cultura* y los eventos masivos no fueron suficientes para

devolver el espíritu lúdico y alegre. Fueron los mismos artistas los que opusieron resistencia con su trabajo, para levantar una mirada crítica sobre el acontecer nacional y así comenzar a activar la legítima memoria histórica desde la intimidad y discreción de sus espacios de creación.

Dentro de los riesgos que rondan en torno al carnaval, otros autores como Reyes (2011) reconoce que actualmente la festividad latinoamericana está siendo sometida a pequeños reglamentos y “ello conllevaría a la pérdida del gran aliento social que tiene para convertirlo simplemente en un espectáculo o producto turístico o mediático.” (Reyes, 2011. p.124.). Mientras tanto, Di Filippo (2018) destaca otro tipo de restricción como la libre ingesta de alcohol para prevenir hechos que pongan en riesgo la seguridad de la comunidad.

## 2. La comparsa: definiciones y composición.

Según la Real Academia Española (RAE, 2017) el concepto de *comparsa*, al igual que *carnaval*, proviene de Italia y da cuenta de un grupo de personas que, adornadas de manera similar, participan de una fiesta popular con intención jocosa o sarcástica. El concepto también define a un conjunto de personas que en representaciones teatrales figuran y no hablan.

Según Marlene Luna Vega (2008) el término es definido en el “Glosario Ilustrado del Carnaval de Barranquilla” (GLOICABA) como:

Comparsa. [Sustantivo. Femenino. Singular y plural.]

1. Comitiva que se identifica con un disfraz: Las Comparsas van acompañadas de agrupación musical y llevan coreografía.
2. De tradición popular. Comitiva que retoma los disfraces como hechos difundidos por costumbre para reafirmar la identidad: Las comparsas de tradición popular se acompañan con música ancestral de la región.
3. De fantasía. Espectáculos urbanos: Son comparsas de fantasía por lo vistosas y por el ingenio de sus creadores. Las comparsas se originan en los carnavales de Venecia pero al llegar a América toman características culturales propias de este lugar. (Vega, 2008. p.153.)

Este último conjunto de definiciones, comprendido dentro del marco de los carnavales latinoamericanos, parece ser el más acertado para analizar el concepto. En principio se explicita que las comparsas elaboran coreografías que son instrumentadas según el tipo de danza y en ello pueden variar también los tipos de instrumentos utilizados (vientos, cuerdas, percusión, etc.) para luego ser compartidas al espectador durante el carnaval. Es común que, además, estos grupos de personas acompañen sus bailes con cantos, banderas o estandartes con la finalidad de presentarse ante los participantes. Así mismo generan su propia identidad en relación al ente que representen; muchas veces representan credos, comunidades, localidades, organizaciones o discursos políticos particulares.

Los grupos de danza pueden crear diversos imaginarios. Hay grupos de danzantes que sólo comparten la coreografía con los espectadores, pero también existen grupos que se enmascaran e interactúan con ellos para avivar la fiesta y guiar el rito de la celebración. En las fiestas religiosas, estos personajes enmascarados tienen una larga historia. En América Latina, por ejemplo, existen los *Chunchos*, guardianes de la *Mamacha Carmen* en la Fiesta de la Virgen del Carmen, o los *Ukukus* en la fiesta precolombina Qoyllur Ri'ti en Los Alpes de Perú, que todavía se celebran año a año por millones de fieles. Los *Ukukus* mensajeros devotos que conectan el mundo terrenal con el divino, envían los mensajes de los fieles subiendo en procesión las montañas y prendiendo fuego a los mensajes entre los hielos.

Hoy, en algunas regiones del continente los personajes enmascarados reciben el nombre de *figurines*, denominados así por las distintas corporalidades que adquieren y por el largo repertorio de criaturas existentes. En la actualidad estos personajes pueden formar parte de la comparsa como también pueden formar parte del carnaval de manera independiente. Por ejemplo, en la Fiesta de La Tirana es recurrente ver a los diablos solos, personajes que transitan libremente entre las diferentes comparsas del carnaval. También pueden ser alegóricos, representando a íconos sociales que formen parte de los conflictos del territorio. Esta situación se replica dentro de la región metropolitana y es reforzada por la organización de distintas actividades como el *Primer Encuentro Intergaláctico de Figurines* ocurrido en Valparaíso durante el mes de noviembre

de 2018, y que convocó a figurines de todo Santiago y Valparaíso principalmente. Entre ellos figurines de las comparsas Chinchintirapié, La gritona, La rata cordillerana, La mestiza y Lambayeque<sup>1</sup>. En el evento participaron también personas de otros sectores artísticos y la actividad autogestionada contempló conversatorios, talleres de máscaras, entrenamientos físicos y finalmente una intervención en la cual participaron todos los figurines, en el marco de dos días intensos de trabajo.

Es importante señalar que la labor de la comparsa, más allá del acto mismo del evento carnavalero, involucra una serie de ensayos y preparaciones antes de ser presentado a los cientos de visitantes que concurren en cada ocasión. Incluso en algunos carnavales existe la tradición de premiar a las mejores comparsas según sus coreografías o puestas en escenas, esta premiación muchas veces se practica mediante la deliberación de un jurado selecto y son los mismos espectadores quienes eligen a sus comparsas favoritas.

## 2.1 La comparsa en Santiago.

La comparsa ha recuperado poco a poco un espacio cultural para hacer revivir nuevamente el sentido de lo popular. Entiendo el *espacio cultural*, según las ideas expuestas por Garretón (2003), como una colectividad entre lo

---

<sup>1</sup> Éstos últimos en mitad de un proceso investigativo y creativo de formación -en el que también participé-, denominado Seminario "El nacimiento del figurín", guiado por Robinson San Martín, actor, músico, fundador y ex miembro del cuerpo de figurines de la Escuela Comparsera Chinchintirapié.

comunitario, lo local, la integración de instituciones y manifestaciones culturales, lo simbólico y lo relacionado a las distintas formas de conocimiento y creatividad, con valores y orientaciones culturales, formas de comportamiento, tradiciones y memoria históricas. (p.34.)

La configuración de un espacio cultural remite, además de las cuestiones de identidad y presencia cultural en el mundo, a procesos que implican decisiones intelectuales y políticas, es decir, no constituyen datos “objetivos”, sino líneas de acción histórica que implican a muy diversos tipos de actores. (Garretón, 2003. p.50.)

Evidentemente, más que en sus fundamentos originarios, el desarrollo del carnaval y la comparsa en Santiago no responde a una base cristiana en la actualidad, pero sin embargo podría enmarcarse dentro de una *identidad chilena*. Es importante evidenciar que su permanencia hasta hoy da cuenta de un acto político propio de su contexto, del lugar desde donde se articula el trabajo, ya sea en la comunidad de su organización o reflejado en las consignas que se presentan en su propuesta. Como bien señala Guerra (2015) ha ocurrido un desplazamiento paralelo del eje religioso al eje político, como síntoma del cada vez más grande conflicto social.

Hoy la comparsa santiaguina contiene todos los componentes que hasta ahora se han descrito como elementos constitutivos del carnaval y de las

comparsas en general. Tanto en las de Santiago como en las distintas comparsas a lo largo del país se está desarrollando interna y lentamente una politización del carnaval que, por supuesto, involucra de igual manera a cada comparsa y al resto de los elementos que la componen y la circundan. Estos elementos carnavalescos requieren una discursividad por parte de sus creadores que sobrepasa el nivel de lo estético para adentrarse de lleno en el contenido. Por su parte el contenido que otorga el sentido político a la obra, nos remite a otro debate entorno al arte y a la política, y a lo político en el arte, sobre todo considerando el frágil contexto político que como sociedad estamos viviendo: la violación sistemática de derechos humanos, la persecución política, la crisis social, la violencia de género, la corrupción de las instituciones y la clase política, la impunidad del sistema judicial y la manifestación política de las y los ciudadanos.

Tanto el carnaval como las diferentes comparsas que se gestan en Santiago, reúnen con más frecuencia mayor número de individuos participantes o involucrados en las actividades afines, por lo tanto, se necesita de un espacio en donde se dé cabida a la libre expresión y lo político no tenga la necesidad de estar sujeto a pertenencias partidistas o sindicalistas sino más bien, que emane desde el mismo trabajo colectivo. En relación al deseo de reivindicar y recuperar ese espacio de expresión tanto en el período pos-dictatorial como hoy en día, Guerra (2015) señala que:

El cuerpo se libera de las tensiones con que la prohibición de libre expresión le había constreñido durante años. Ahora el telón se abre y el espacio de la calle es el espacio para actuar, para trazar sobre el asfalto las formas de la sociedad que deseamos organizar, a contrapelo de los movimientos de inercia que la sociedad tentacular del mercado depredador ejecuta. (Guerra, 2015. p.91.)

Esta reflexión también podría ser contextualizada en las labores que ejerce la comparsa tanto en el exterior como en el interior del carnaval santiaguino. En primer lugar es muy aplicable al acto performático porque en estricto rigor esa liberación y exaltación de los cuerpos forma parte de los objetivos de los carnavales: irrumpir la cotidianidad para dar paso a la relación entre los sujetos y sus cuerpos. Por otro lado, el carnaval no podría lograr tal cosa si no fuera por la labor de las comparsas. Ahora bien, mencioné que la cita también es aplicable internamente, porque el trabajo que hoy están desarrollando las comparsas no es menor. El hecho de que en Santiago se estén formando escuelas-comparsas que más allá de transmitir anualmente a sus nuevos integrantes una determinada tradición cultural, estén generando material de estudio para fundamentar y argumentar teóricamente sus actos performativos para resignificarlos en los nuevos contextos, logra justificar la importancia que tiene la integración y apropiación de estas culturas y los discursos que desde ese lugar se pueden emanar en un nuevo territorio.

Un ejemplo apropiado para reflejar estas ideas es el trabajo que ha desarrollado la Escuela Carnavalera Chinchintirapié que por más de 10 años ha cultivado una vasta trayectoria que hoy los hace aparecer como exponente referencial del quehacer comparsero en Santiago. El colectivo es una organización artístico-comunitaria, autogestionada y sin fines de lucro creada en 2006 por la bailarina y trabajadora social Rosa Jiménez y el abogado Juan José Lazcano. Hoy cuenta con un grupo de músicos, uno de bailarinas y otro de figurines, además del histórico y mítico conjunto de Chinchineros oriundos de Santiago, que fortalecieron las expresiones artísticas en la capital desde 1920 aproximadamente. El proyecto logró configurarse como una escuela de educación popular con el objetivo de crear nuevos lenguajes o expresiones artísticas, aprender y fortalecer la antigua tradición, y unir los elementos que conjugan el carnaval. Además, han conformado un potente núcleo de investigación que ya cuenta con algunas publicaciones como: *Chinchintirapié en la calle otra vez: Individuo y Mercado v/s sujeto y comunidad* (2010), *Referentes para la comprensión del montaje "Cortejo fúnebre"* (2011), y la revista *Calle y Carnaval* (2017), en conmemoración de sus 10 años.

Como se indica, las comparsas se han independizado parcialmente de los carnavales para desarrollar en paralelo una línea de formación que les permita crear vínculos con otras plataformas de presentación / representación. Es así como, por ejemplo, y sobretodo en el reciente año, se han abierto algunos teatros históricos, como el Teatro Cariola, para dictar talleres y mostrar a la

comunidad su trabajo, como también han hecho ingreso a algunas escuelas para presentarse en el marco de actos específicos o brindar talleres a la comunidad estudiantil.

El valor que adquiere la comparsa en nuestros días es relevante, es una conjugación de distintos elementos que integralmente transita con libertad por los diversos espacios de representatividad y discursividad, pero asumiendo con un alto grado de responsabilidad una determinada posición política frente al panorama nacional: a lo artístico, a lo cultural, a lo social, a lo económico, etc. y que debe ser necesariamente transmitido a un 'otro'. Se incurre otras veces, en el error de querer forzarla hacia el concepto de "cultura chilena" que como señala Harcha (2017) no es posible sino a partir de la hibridación de diversos agentes: "sólo si entendemos la chilenidad como una categoría híbrida y transculturada es posible hablar de ella." (Harcha, 2017. p.113.)

### 3. SOBRE EL DISEÑO Y EL DISCURSO METODOLÓGICO.

Bien sabemos que existen diferentes enfoques metodológicos para abordar una investigación y que su desarrollo depende del paradigma epistemológico en el que se sitúe el investigador. El enfoque, además, deberá mostrar coherencia respecto a los objetivos de la investigación. En relación a esto, la presente tesis se apoya de un enfoque cualitativo de investigación consciente de que al estudiar un fenómeno único no se busca predecir comportamientos generalizados ni aportar cifras estadísticas que den cuenta de su valor e importancia, sino que se indaga en la especificidad del caso desde una mirada fenomenológica y los sujetos involucrados en él, para luego desde ahí levantar una interpretación que aporte a la comprensión de las experiencias y las categorías estudiadas. El objetivo principal entonces, no correspondió a reconocer leyes que permitan comprender a todas las comparsas, ya que no todas son idénticas aunque sí compartan muchos rasgos. Más bien, a partir de ésta, se espera “comprender” características de otras que sugieran una interpretación más general del fenómeno.

Según los planteamientos de Taylor y Bogdan (1987) los métodos cualitativos “están destinados a asegurar un estrecho ajuste entre los datos y lo que la gente realmente dice y hace.” (p.21.) Es decir, que al utilizar este tipo de enfoque y sus respectivas técnicas de recolección de información y análisis,

pretendí entender los fenómenos sociales en torno a la comparsa santiaguina sin el filtro de conceptos y definiciones previamente establecidas, sino más bien, mediante la identificación de algunos significados particulares en los participantes respecto al objeto de estudio que encarnan. En coherencia con lo anterior, se realizó una investigación de campo y de tipo descriptiva en tanto permitió observar el fenómeno estudiado en su contexto natural no experimental. Se trató de una investigación aplicada para comprender y resolver la situación, necesidad o problema investigado en un contexto determinado, con el objetivo de comprender el caso particular de la Escuela-Comparsa La Negra Libertá, en relación al panorama general que definen las características genéricas del fenómeno carnavalero y comparsero en la contemporaneidad y de lo que otros autores han reflexionado en torno al tema. Los comportamientos humanos, al igual que las diversas categorías del arte en torno a la performatividad o a la teatralidad, tienen mucho de irrepetibles y existen infinitas reproducciones de lo preexistente, que en cada caso son resignificadas según su contexto.

La población de la cual se extrajeron los datos necesarios para desarrollar esta tesis correspondió a un grupo de individuos vinculados al acto performativo de La Negra Libertá, es decir a sus 'ejecutantes'. Este grupo fue conformado por miembros activos de la comparsa, intérpretes de todas las disciplinas abarcadas en la propuesta, y a sus directores, de modo que también fuera factible analizar desde ese prisma los elementos que componen su puesta en escena. En otras palabras, la muestra fue intencionada y tuvo un carácter

complementario pese a que no resultó del todo representativa. La muestra fue abordada estratificando a los individuos seleccionados de manera que las diferentes categorías (o estratos) disciplinares, según las distintas prácticas al interior de todo el conjunto, estuvieran presentes en el muestreo para que fuera posible obtener información en profundidad del caso, con el fin de contrastar el panorama general teórico versus ese caso empírico. La variedad de los entrevistados también fue considerada con la finalidad de hacer un estudio que abarcara la reconstrucción identitaria a partir de la totalidad del colectivo, pero contemplando la diversidad y contradicciones que pudieran surgir dentro del mismo. Flick (2017), señala que la idea de fondo de una muestra, al considerar rasgos demográficos como el género, la edad y la profesión, *“son útiles para acceder a la variedad existente en lo que estudiamos y que debemos guiarnos por esos rasgos para incluir dicha variedad en nuestra muestra.”* (p.44.) Según el autor, una muestra o muestreo cualitativo se relaciona directamente con el concepto de propósito, por lo tanto, una muestra intencional estratificada permite obtener: *“(...) la variedad de las experiencias y preocupaciones, de manera que deberíamos no sólo tener casos comparablemente centrales o nucleares, sino también la varianza en el campo y las diferencias en la vinculación con el problema.”* (Ibíd. p.47.)

El objeto de estudio de esta investigación fue la Escuela-Comparsa La Negra Libertá analizada como sistema de teatralidad, en tanto puesta en escena y vínculo con el espectador. Tanto la *experiencia* de sus participantes como

también parte de los elementos que, desde una perspectiva contemporánea, componen su puesta en escena integral y construyen su discurso político, conformaron la unidad de análisis. Al analizar la categoría de puesta en escena y cada uno de los elementos que la componen y que han sido ampliamente estudiados por diversos autores, siendo quizás el más representativo Patrice Pavis, se pudo identificar qué elementos particulares distancian o acercan el objeto de estudio al campo teórico de esta investigación. Asimismo el análisis del discurso político permitió reconocer los fundamentos que sustentan el trabajo artístico de la Escuela-Comparsa.

Para las técnicas cualitativas de recolección de información, se realizó un grupo de discusión que permitió generar datos descriptivos a partir de las experiencias colectivas e individuales de los involucrados. Esta estrategia se basó en una pauta de entrevista de tipo semi-estructurada con el fin de establecer una conversación guiada que sumergiera a los entrevistados en un diálogo horizontal y de integración para la generación de información, dando espacio a todas las voces comprendidas, más que sólo realizar un intercambio formal de preguntas y respuestas. Para Kvale (2008), el objetivo del grupo de discusión: *“no es llegar a un consenso o a soluciones para las cuestiones analizadas, sino proponer puntos de vista diferentes sobre una cuestión.”* (p.90.), con el fin de estimular la discusión de éstos.

En cuanto a la selección de técnicas cualitativas de procesamiento, el análisis de contenido fue aplicado mediante la categorización del conjunto de

materiales cualitativos reunidos, procedentes del registro de conductas, experiencias y testimonios de los implicados, con el fin de describirlos de forma ordenada y metódica para obtener las categorías que permitieron arrojar los resultados finales. Esta codificación de conceptos claves que esquematizaron las distintas perspectivas e ideas que se entrecruzan dentro del fenómeno comparsero y particularmente del caso estudiado, permitió clasificar y categorizar los elementos, determinando su frecuencia y sus interrelaciones, dando lugar a la interpretación de la apreciación de cada sujeto como también de la perspectiva transversal de todo el grupo para comprender cómo abordan colectivamente los temas de interés de esta investigación.

Cabe señalar también que esta investigación busca fomentar tanto el estudio como la producción de información acerca de este fenómeno; estudio que todavía es insuficiente en contraste del actual incremento en la formación de comparsas y carnavales como prácticas culturales populares en Santiago y también en otros territorios del país.

#### 4. ANÁLISIS DE RESULTADO.

Como es propio de las investigaciones cualitativas, el objetivo de esta tesis es abrir una puerta de entrada para comprender cómo se articula la puesta en escena del grupo, el cual tiene como fundamento un discurso fuertemente político. Este discurso considera los fenómenos experienciales de las interacciones dentro de ese grupo de individuos particulares, como también sus circunstancias fuera de éste. El grupo comparte intereses y semejanzas como también ciertas diferencias al interior de la comparsa; en este caso, tales conexiones permiten hacer una categorización que materializa en diferentes ejes aquellas perspectivas que convergen dentro de ese contexto, y realizar una lectura interpretativa de los elementos teóricos y prácticos, en conjunto y por separado, que definen la propuesta artística integral del grupo en cuestión.

Para el desarrollo de la presente investigación fueron aplicados instrumentos que levantan información desde las experiencias de algunos de los individuos y del grupo conjunto, que se relacionan con sus prácticas cotidianas o profesionales, desde la participación y visión subjetiva de cada uno, a través de un grupo de discusión. También fueron analizadas las prácticas de interacción y comunicación registradas en la observación directa no participativa de sus dinámicas escénicas y pre-escénicas.

Esta tesis no pretende establecer premisas totalizadoras sobre el fenómeno estudiado sino que busca compartir contenidos que posteriormente permitan su potencial y exponencial análisis. Tal como indica Graham Gibbs (2012), profesor de la University of Huddersfield en Reino Unido y especialista en Sociología y Antropología social: “La investigación cualitativa se abstiene de establecer al principio un concepto claro de lo que se estudia y de formular hipótesis para someterlas a prueba. Por el contrario, los conceptos (o las hipótesis, si se utilizan) se desarrollan y refinan en el proceso de investigación.” (Gibbs, 2012. p.10.); por lo que queda de manifiesto que este estudio no es más que una posibilidad de análisis (no la única) de los datos recolectados.



Fig. 1 Logo oficial de Escuela-Comparsa La Negra Libertá

La Negra Libertá es un grupo compuesto de mujeres y hombres que se formó en noviembre del año 2017 en el sector suroriente de Santiago, específicamente al interior de la población Los Copihues en la Comuna de La Florida; después de un taller de tumbé afroarriqueño de aproximadamente un semestre de extensión, impartido por Marko Vicencio<sup>2</sup>

a los habitantes de la población y sus alrededores. Este contexto que envuelve el

<sup>2</sup> Coreógrafo y docente licenciado en danza en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

trabajo de la comparsa, que a la vez se autodetermina como Escuela-Comparsa; inevitablemente se entrecruza con ciertos principios que motivan su trabajo, motivo por lo que es fundamental profundizar un poco más sobre él.

La población Los Copihues es reconocida por su histórico compromiso con las luchas sociales de los movimiento de pobladoras y pobladores, además de ser uno de los principales espacios de resistencia durante la dictadura. Al igual que otras poblaciones como Lo Hermida y La Bandera, fue forjándose bajo el nombre de “Campamento Unidad Popular” a finales de la década del 60 entre tomas de terreno que pretendían dar solución a la carencia de un hogar propio, y a otros campamentos levantados por distintos comités que integraban el Comité de “Los sin casa”. Luego con el régimen dictatorial y la creación de distintos programas de vivienda, fue rebautizada con el nombre de “Chacón Zamora” (nombre del dueño del fundo en el que la toma se emplazó), hasta 1976 cuando se le permitió a una nueva junta de vecinos ocupar su actual nombre (“Los Copihues”) y se convirtió en un sector emblemático con una importante carga sociopolítica. Esto, pese a los esfuerzos de la dictadura por segregar y liquidar la vida comunitaria generando un sin fin de enfrentamientos entre los vecinos de la población y las fuerzas militares, costando la vida de muchas y muchos pobladores y provocando numerosas vejaciones a los derechos humanos durante dichos enfrentamientos. La perpetración histórica de estos hechos de violencia volvió a encarnarse en el contexto del estallido social desatado el 18 de octubre de 2019, tanto como la impunidad a los responsables

de tales ejercicios, sensibilizando aún más los movimientos artístico culturales y todas las expresiones vinculadas a las labores comunitarias y barriales con el objetivo de mantener activa la memoria y la resistencia en la búsqueda de hallar justicia.

Para esta investigación fue abordado el trabajo que desarrolla la Escuela-Comparsa La Negra Libertá durante la celebración del Solsticio de invierno “We Tripantu” (2019), ceremonia que se realiza cada año en el mes de junio en la población Los Copihues, y que también se celebra entre las comunidades mapuches ubicadas entre las regiones de Biobío y Los Lagos. A pesar de que no forman parte de las técnicas de recolección de datos, fueron observadas una serie de seis clases y dos ensayos generales previos al día del evento además de las preparaciones específicas del mismo día. El grupo de discusión fue aplicado semanas después del evento y reunió a participantes de los distintos grupos que componen la comparsa: bailarines, figurines y músicos, todas y todos ellos individuos que ejercen distintos roles al interior del grupo, provenientes de diferentes campos del conocimiento que incluyen las artes, la tecnología, la pedagogía y los distintos tipos de ciencias.

Dentro de este contexto la Escuela-Comparsa La Negra Libertá se ha organizado durante los últimos años con el fin de visualizar la afrodescendencia en Chile de la mano de otras demandas territoriales que se entrecruzan con sus propias necesidades y principios éticos. De esta manera el grupo está

conformado por individuos de diversos sectores geográficos y disciplinares que han ingresado en diferentes ciclos de convocatoria. Estos ciclos se abren periódicamente según las necesidades del grupo y según la presentación que estén preparando, así pueden originarse ciclos semestrales, trimestrales, etc. Muchos de sus integrantes son miembros fundadores de la agrupación y otros/as se han integrado durante la historia y trayectoria del grupo; en conjunto constituyen las distintas áreas de trabajo, es decir música, danza o teatro. Su organización se sustenta en los principios de la autogestión y el trabajo colaborativo, existiendo internamente distintas comisiones que les permiten sistematizar las labores para su efectivo funcionamiento: comisión de investigación, de territorio, de finanzas y autogestión, de arte y creatividad, de autocuidado y autodefensa, de agitación y propaganda.

Si bien las y los miembros que integran este grupo no identifican políticas de una manera explícita ni tampoco un discurso específico que caracterice su trabajo, sí establecen principios básicos en los que construyen idearios sobre lo político, el individuo, el colectivo, el territorio, la organización y la creación; idearios que son aplicados distintamente dentro de sus prácticas. Por lo tanto, los siguientes resultados sólo interpretan ciertos conceptos que resonaron de forma constante durante la aplicación de los instrumentos de investigación y no delimitan el trabajo de la Escuela-Comparsa estudiada. Tales conceptos han sido resumidos en cinco categorías que a continuación serán detalladas.

#### 4.1 El discurso interseccional.

Durante la ceremonia de celebración We Tripantu 2019, la Escuela-Comparsa La negra Libertá inicia su presentación con una rogativa mapuche en la voz de uno de sus miembros que participa como figurín y que habla la lengua. Esta rogativa tiene como finalidad pedir fuerza, encuentro y justicia hacia cada uno de los cuatro puntos cardinales que a la vez significan las cuatro estaciones del año, los cuatro elementos naturales y las cuatro edades humanas (niño, joven, adulto, anciano). En algunos ensayos previos, la comisión de investigación gestionó la visita de Lorenza Aillapan<sup>3</sup> que brindó algunas clases a la comparsa sobre la cosmovisión mapuche y la importancia de la rogativa en el contexto del nuevo solsticio de invierno.

Es así como con un ramo de *lawer*<sup>4</sup> en las manos y al son del tambor inicia toda la rogativa que culmina en un gran *afafan*<sup>5</sup> que a su vez da inicio a los cantos propios de la agrupación. A lo largo de toda la presentación es posible apreciar cómo convergen en ella una serie de temáticas asociadas a demandas históricas y contemporáneas como lo es en principio la afrodescendencia. Algunos de sus cantos son los siguientes:

---

<sup>3</sup> Filachén (*intérprete* en mapuzungun), música y coreógrafa mapuche.

<sup>4</sup> Planta medicinal mapuche que permite limpiar el lugar en donde se hará el rito.

<sup>5</sup> Grito mapuche que se utiliza para distintos fines como acción de gracia, pedir *newen* (fuerza), invocar ancestros, convocar la unión y la lucha, y ceremonias solemnes según el contexto.

RITMOS NEGROS DE MI TIERRA	ORO NEGRO
DE ÁFRICA LLEGÓ MI ABUELA	SI QUIERES SABER SOBRE EL RITMO
VESTIDA CON CARACOLES	ANCESTRAL,
LA TRAJERON LO ESPAÑOLES	FOLKLORE AZAPEÑO Y TRADICIONAL (bis)
EN UN BARCO CARABELA	ESCÚCHAME BIEN Y SIN OLVIDAR
LA MARCARON CON CANDELA	LA BANDA REPICA NEGRA LIBERTÁ (bis)
LA CARIMBA FUE SU CRUZ	EL NEGRO LLEGÓ CONTRA SU VOLUNTAD,
Y AQUÍ, EN ARICA	PARA TRABAJAR EL CAÑAVERAL (bis)
EN AMÉRICA DEL SUR	SUS MANOS CURTIDAS POR EL ALGODÓN,
AL GOLPE DE SUS DOLORÉS	SU ALMA AFRICANA EN EL CORAZÓN (bis)
VIERON LOS NEGROS TAMBORES	ORO NEGRO DE ARICA, ORO NEGRO LLEGÓ,
RITMOS DE LA ESCLAVITUD	CULTURA AZAPEÑA DE UN PUEBLO, UNA VOZ
QUE ENTRÉ LA CAÑA SECA	(bis)
SE ESCUCHA SU ZAMACUECA	TUMBE
Y EL TUMBE CARNAVAL MUY LEJOS	AY SI QUIERES BAILAR, AY SI QUIERES GOZAR
Y SE ESCUCHAN LOS FESTEJOS	AY SI QUIERES TÓCAR, TUMBA CARNAVAL (bis)
QUE CANTÓ EN SU JUVENTÚ	ESCÚCHAME BIEN Y PONTE A PENSAR, NO ES
DE CAÑETE A TUMBUCTÚ	RITMO DE ESCLAVOS, ES DE LIBERTAD (bis)
DE AZAPA A MOZÁMBIQUE	TUMBE
SUENAN ESOS CLAROS REPIQUÉS	AY NO QUIERO PARAR, AY NO QUIERO PARAR
RITMOS NEGROS DE MI TIERRA	MI RITMO AZAPEÑO, TUMBE CARNAVAL (bis)
	TUMBE CARNAVAL
	NEGRA LIBERTÁ
	TUMBE CARNAVAL

Fig. 2 Poema y canto durante la presentación We Tripantu 2019

El primero de ellos corresponde a una breve adaptación del poema *Ritmos negros del Perú* del poeta limeño Nicomedes Santa cruz; el segundo, a un rescate de uno de los cantos característicos de la organización Oro Negro, la primera agrupación en Chile en destacar la existencia de afrodescendientes y difundir su cultura. En ellos se puede apreciar el principal interés del grupo por abordar el reconocimiento al pueblo tribal chileno ante el dispositivo de poder que genera el sistema-mundo moderno-colonial que sigue reproduciendo estructuralmente cada estado nacional en torno a la población perteneciente a las raíces originarias.

El sociólogo peruano Aníbal Quijano (2000) analiza *La colonialidad del poder* para comprender las distintas identidades según las nociones de “raza” (comprendida en factores genéticos) y “etnia” (comprendida en factores culturales), sosteniendo que los procesos coloniales de dominación no terminaron con sus respectivas independencias, sino que siguen manifestándose en las jerarquías de poder, la subyugación de las culturas y las administraciones jurídicas. Por su parte Cardoso (1998), antropólogo brasileño, hace la diferencia entre Etnicidad y Eticidad. La primera como el sentimiento de pertenencia creado por cada etnia para efecto de su propio resguardo y reivindicar sus demandas; la segunda como ética para la educación de valores humanos dentro de un grupo. En esta división encontramos un debate respecto de la moral y la ética que cada vez más está relativizado en el estudio de estos conceptos tanto en las disciplinas más aptas para poder definirlos, como la antropología quizá, pero particularmente dentro de las limitaciones artísticas, a veces sin un concepto aparentemente claro y visible más que la representación de negros y blancos, dominantes y dominadores, etc.

A medida que avanzan los cantos, aparecen otras demandas que tienen relación con luchas sociales de otros sectores pero que integran como propias también porque en ellas ven reflejadas experiencias comunes. Algunas de ellas se reflejan en otros de sus cantos:

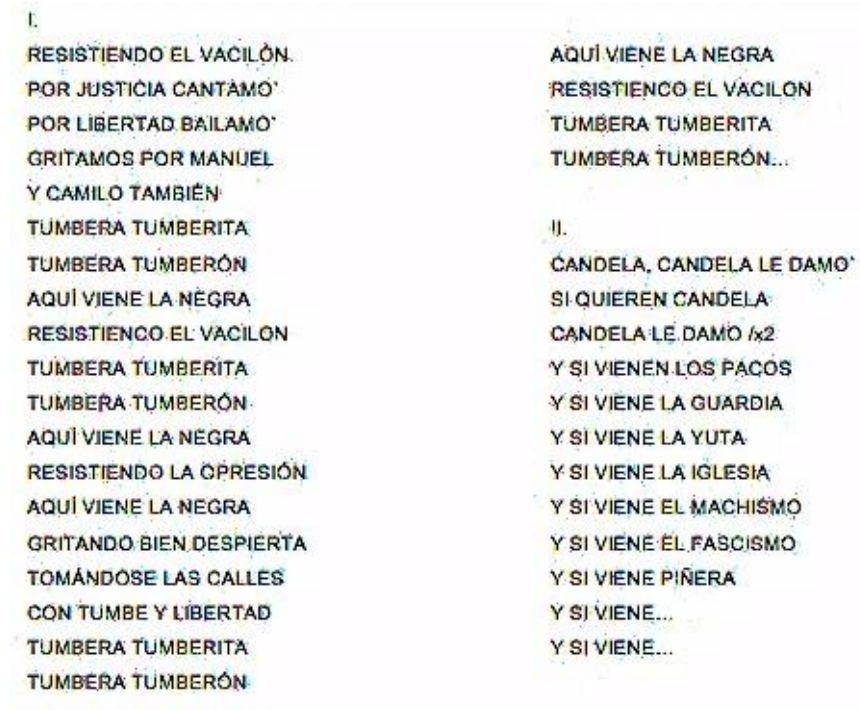


Fig. 3 Cantos durante la presentación We Tripantu 2019

Podría pensarse que la presencia de un multidiscurso que no haya su raíz completamente definida es mero síntoma de un fenómeno postmoderno al interior del colectivo que componen un grupo aproximado de cincuenta personas, en su mayoría mujeres adultas jóvenes, algunas de ellas afrodescendientes. Sin embargo, si se analiza en profundidad, La Negra Libertá está llevando a cabo un *proceso* de construcción que involucra hallar la colectividad en relación a todos los individuos que la componen y a todos los individuos que resultan espectadores de su trabajo. Es por eso que junto a la afrodescendencia en donde se levantan consignas antirraciales, el problema de clase y de género también están presentes.

La teoría de género, desde la perspectiva de la historiadora estadounidense Joan Scott (1990), establece que al hablar de patriarcado existe un universo amplio de limitaciones y opresiones que no permiten desarrollar una idea única sobre feminismo. Existen variadas teorías que problematizan las relaciones de poder asignados para lo femenino y lo masculino, pero ninguna, por sí sola, ha podido abarcar las diferentes problemáticas en torno a la categoría. En ese sentido las mujeres que componen la comparsa y que constituyen la mayoría de sus integrantes, buscan desarticular la tradición del tumbé para reconceptualizarlo en una danza entre mujeres y para mujeres como también otras tradiciones, a pesar de que no excluyen al género masculino de esas prácticas. Por otra parte, la mayoría de ellas acusan haber sido víctimas de la violencia patriarcal que afecta a nuestra sociedad en todas sus dimensiones.

*“(...) en la mayoría de los casos son hombres los que tocan tambores y existe, o no sé si existe, pero en lo personal y con las cabras que estamos tocando ahora el tambor, conocemos a una sola agrupación de mujeres afroriqueñas que es Aluna Tambo. Ellas son las cabras que pareciera ser, que en sus letras reivindican la idea de que la mujer toque tambor, entonces esa reivindicación de la mujer tocando tambor pareciera ser algo extraño, y en lo personal creo que sí, que sí es algo extraño porque claramente sí existe un toque de machismo en cuanto al sexismo, como esos roles marcados... Para nosotras son nuestros referentes...” (E.1.194 C.Go.)*

El concepto de Interseccionalidad surge de la necesidad de evidenciar que la categoría de mujer no basta para integrar todas las demandas en torno a la

reivindicación de la lucha feminista. De ahí la crítica hacia el “nosotras, las mujeres”. Lo que propone la interseccionalidad es que el ser mujer no define necesariamente la calidad de víctima, ni siquiera que sean todas las mujeres víctimas del mismo tipo de dominación porque existen otras estructuras de poder que la condicionan. Podemos definir la interseccionalidad como un entrecruce de las distintas categorías de dominación que forma cierto tipo de “dominados”. El sexo, la raza y la clase, son las estructuras de poder o categorías de dominación que la interseccionalidad considera las más importantes para dicho entrecruce. El sexo permitió desde los tiempos de colonización, el abuso de hombres blancos para con sus esclavas, y al igual que el concepto de raza, corresponden a categorías ideológicas; no biológicas, construidas por la modernidad. Para Dorlin (2008), filósofa e investigadora francesa y feminista, el concepto de interseccionalidad pone en cuestión al sujeto político que se define según su posición en el instante en que se activa la relación de poder. No existe un “sistema cerrado de diferencias” que definan las relaciones de dominación sólo según el sexo, sino que existen otras categorías que son constitutivas del sujeto político. La interseccionalidad apela a que prevalezca la identidad de cada sujeto político por sobre la identidad política colectiva. Así la palabra “mujer” dejaría de ser una categoría única del sujeto político del feminismo y sería el individuo y sus propias estructuras dominantes las reivindicadas.

Para algunos de los miembros de La Negra Libertá la falta de conocimiento acerca de la afrodescendencia en Chile, principalmente en Arica,

sumado a la gran presencia de mujeres que se organizan en sus territorios y levantan por ejemplo las instancias populares de carnaval, conforman un conjunto de ideas concretas que no necesariamente deben ser definidas y clasificadas en una ideología, dado que su práctica ha estado asociada a la contingencia social y por lo tanto en constante cambio, sin que ello signifique ambigüedad en de su propia investigación y resultado “artístico”. Sobre la articulación de un discurso definido afirman lo siguiente:

*“No siento que se construye a partir de ideales, creo que son cosas bien concretas que la hacen político, la hacen resistente, desde lo afro que es el tumbé hasta lo artístico, lo que se da en la población, qué es lo que se dice, cuál es el discurso artístico. Creo que eso es muy concreto, por eso no me parece una ideología. Igual creo que eso se cruza con ciertas individualidades... cada una tiene sus propias creencias, espiritualidades; individualidades que se ponen en diálogo, y tal vez en algunas de nosotras hay algún tipo de ideología y tal vez en algunas no.” (E.1.97. R.P.)*

*“(...) esas distinciones se están construyendo en la vida también. Hay un acuerdo de ciertas cosas, pero igual es un concepto dinámico. Todos esos conceptos son dinámicos. En base a definir eso es donde sale lo que dicen las chiquillas de salir con ciertos cantos, con cierta propuesta en escena.” (E.1.177. G.S.)*

*“Hay caleta de gente que organiza en torno al carnaval desde ahora. Hay muchos grupos y con mensajes políticos claros, y posturas políticas claras como el trabajo territorial directo.” (E.1.278. R.P.)*

*“Quizás ahí entra la palabra ideología... Desde la ideología de ciertas prácticas comunes como el antirracismo, el feminismo... O “lo popular” por delante... Eso es desde dónde te vas a parar. Quizás se basa en ciertas ideologías que pueden ser*

*comunes o individuales.”* (E.1.103. C.Go.)

La existencia de un discurso interseccional en las actuales manifestaciones artístico-populares latinoamericanas refleja la importancia por hacer visibles las distintas opresiones que afectan a los sujetos y que muchas veces son invisibilizadas por la presencia dominante de regímenes neoliberales y fascistas que posicionan al individuo como único responsable de su propia condición, entre millones de oportunidades que traducen “lo popular” como una masa homogénea de personas. Así también la ausencia de un único discurso da cuenta de que la comprensión de las dinámicas propias de distintos ámbitos sociales está cada vez más lejana a poder analizarse aisladamente una de otra porque juntas constituyen el gran engranaje social. Que la Escuela-Comparsa La Negra Libertá no tenga una única base teóricamente establecida que sostenga su discurso, pero que en la práctica éste sea impulsado a través de la formación, aprendizaje y creación colectiva como también de la autogestión, permite vislumbrar el desarrollo de un proceso formativo-creativo cuyo impacto aún está decantando y se antepone a las posibles contradicciones que entre los miembros puedan generarse.

En relación a esto Ana Harcha (2017) rescata la investigación que desarrolla García Canclini para analizar el trabajo de las culturas populares en el marco de las configuraciones de poder:

García Canclini realiza, en su estudio de la configuración de las culturas populares en Latinoamérica, una propuesta que resulta propicia para el análisis: la posibilidad de posicionarse en la investigación de lo popular, conglomerado heterogéneo de grupos sociales, no en búsqueda de una verdad científica, sino comprendiéndola como un concepto de "valor ambiguo" vinculado a lo teatral, a una puesta en escena. Que comprenda a los grupos subalternos que constituyen el universo popular, no como sujetos fijos que son de un determinado modo, sino que están siendo y que además evite caer en la idea de que "el pueblo" es una masa social homogénea y compacta que avanza unidireccionalmente en busca del mismo objetivo. (Harcha, 2017. p.134.)

Así mismo la investigadora declara que, en los procesos de creación colectiva, es propio el cruce de distintos elementos sociales e identitarios.

(...) una de las virtudes del término hibridación para referirse a las diversas posibilidades de cruces entre razas (mestizaje), creencias (sincretismo), lenguas (creolización), u otras realidades, es que admite en su propia definición las tensiones y resistencias que se generan en estos entrecruzamientos, además de la posibilidad de que éstas tensiones y resistencias no permanezcan en un lugar fijo, sino vayan movilizándose en función de los diversos actores culturales en juego. (Ibíd. p.133.)

En conclusión, un discurso interseccional reconoce la existencia de diferentes tensiones y conflictos regidos por diferentes lógicas, tanto a nivel de los participantes de La Negra Libertá (quienes emiten el discurso), como también la conciencia sobre a quienes está dirigido, por lo tanto no es posible reducir la realidad a una sola verdad absoluta ni traducirla en un único discurso escénico. Es decir, que no es el individuo por sí sólo el ejecutor y agente principal del discurso interseccional sino que él mismo de la mano de todos los otros individuos.

#### 4.2 La Alteridad y El Individuo como territorio de Lo Comunitario.

En algunas ocasiones *el otro* aparece dentro de las manifestaciones artísticas, como un objetivo alcanzable metafóricamente, pues no siempre es considerado como una parte importante dentro del desarrollo de aquello que perfila como *'escénico'*, o al menos no como una parte constitutiva de éste. Dentro de la Escuela-Comparsa La Negra Libertá, *el otro* recoge la esencia de lo que se comprende por comunidad, pues en él y por él es posible generar vínculos empáticos que permiten entretejer la base para la representación.

Al mismo tiempo la existencia de ese *otro* implica, entre otras cosas, la existencia de un *uno*, cuya interacción es la que finalmente da origen al territorio en donde ocurre la presentación.

Toda comunidad está compuesta de individuos, podría entenderse como una verdad universal y casi matemática (uno más uno, tres), pero no todos los individuos construyen comunidad y es esta idea de comunidad la que valoran y persiguen los miembros de la comparsa cuando analizan sus prácticas territoriales en las instancias de formación y presentación.

Lo Comunitario tiene diversas interpretaciones según la disciplina en la que sea utilizado. En el caso del teatro, que es la disciplina que enmarca esta investigación, lo comunitario se relaciona con el trabajo colectivo que desarrollan individuos que no están vinculados directamente al oficio teatral; fenómeno que ocurre dentro de los participantes de La Negra Libertá, pues la diversidad que caracteriza al grupo puede apreciarse en todas las instancias del colectivo, en aquellas que tienen directa relación con los integrantes y en las que se vinculan además con otros factores externos a ellos.

Interpretando las palabras de la docente e investigadora argentina Marcela Bidegain (2011) en relación a lo comunitario del teatro, y en este caso aplicable también a otras manifestaciones escénicas como el quehacer de la comparsa, los individuos que participan de la representación comunitaria no necesariamente poseen las técnicas disciplinares y es en efecto esa característica la que permite que no existan límites en el aporte que puedan significar los conocimientos y las experiencias que ofrezca cada individuo. A partir de esta base podría comprenderse el interés de lo comunitario por evitar las prácticas y estructuras jerárquicas para contrarrestar todo autoritarismo con una organización

basada en la horizontalidad en donde todos comparten la capacidad de tomar las decisiones que les involucren; así también la búsqueda por recuperar la memoria y la identidad de un territorio.

Ahora bien, el concepto de ‘comunidad’ o, en su defecto, ‘lo comunitario’, también presenta ciertas dificultades cuando se utiliza de manera generalizada y homogenizando al conjunto de individuos que la integran, coartando así, las posibilidades de cambio y desarrollo individual. La Escuela-Comparsa La Negra Libertá valida al *Otro* y al *Individuo* como medulares en la conformación de una comunidad que practica acciones comunitarias.

Entonces la comunidad podría ser el territorio habitado por *el Individuo* y *el Otro*; al mismo tiempo que el lugar que permite la presentación y representación de la comparsa. Esto puede verse reflejado en lo que manifiestan algunos de sus miembros acerca de sus intereses u objetivos al momento de participar de la comparsa, o de qué formas vivencian la comunidad desde el *Individuo* y desde el *Otro*.

*“(...) es una forma de beneficiar a esa comunidad que está luchando por sus derechos, como podrían ser otras comunidades que también lo hacen, pero en este caso ese es el motor de una comparsa de tumbé: visibilizar la afrochilenidad. Y es una forma de apoyar a una lucha política y social que está llevando la comunidad afrodescendiente ariqueña; eso obviamente congeniado con nuestras propias luchas, de nuestros propios territorios, de la gente de nuestra edad, que igual somos de una edad más o menos parecida todes.” (E.1.155. R.P.)*

*“(...) muchas de nosotras nos identificamos con la afrodescendencia... De alguna*

*forma una elige sus identidades aunque no estén fenotípicamente asignadas o culturalmente asignadas. Entonces también, de alguna forma u otra, algunas nos identificamos con la afrodescendencia porque también vivimos la experiencia de la danza, de la danza afro y la vivimos como propia, con una espiritualidad; o nos acercamos a ella, y eso también es válido.” (E.1.163. R.P.)*

*“(…) A todas nos hace sentido salir a hacer un bien y todas sentimos que eso es lo que estamos haciendo al salir a presentar a la calle, y son distintas las razones de eso también, hay personas a las que le predomina lo político como primera idea, personas en las que predomina el sentir artístico, o todo junto y se mezclan, pero primeramente así como con la parada que vas por delante, es eso. Creo que es generar una búsqueda del bien porque también nos hace bien a nosotros. Es como un bienestar común, nosotros acostumbramos a sentirnos mal por buscar un bien personal cuando también hay uno como colectivo. Al mismo tiempo el colectivo va a hacer un bien personal.” (E.1.105. G.S.)*

*“(…) Siento que fue mi primera apertura a muchas cosas. Yo estaba en un proceso de emancipación y eso fue aún más de mover el cuerpo... Eso estuvo bueno... De ahí pasé a Lambayeque, que también fue una comparsa afroperuana, luego a La Samba China Chola y ahora La Negra Libertá. He estado todo este tiempo en la danza, me gusta mucho. Y además la creo y la siento muy importante en el contexto en el que creo y trabajo, cachai’. Yo igual soy trabajadora social, pero de alguna forma también elijo en qué lugares trabajar. Siento que estos talleres que llegan a la pobla son una gran apertura al mundo también. Eso es pulento. Y eso mismo de poder moverte cachai’, es bacán, te libera.” (E.1.8. D.R.)*

*“Yo tengo un sentir. A mí en lo personal, muy desde mis entrañas, mi sentido es totalmente de amor conmigo. Como que en la comparsa yo me encontré mucho, con un cuerpo que tenía muy reprimido cachai, y al principio me costó caleta. Yo tengo hartos amigos que sacan fotos y yo les decía: "No me saques fotos" Porque era un tema muy personal y viene también desde la raíz que yo sufrí trastornos alimenticios mucho tiempo, entonces tenía mi cuerpo muy reprimido y cuando empecé con la comparsa para mi fue una liberación muy bonita, de volver a*

*sentirme tanto por dentro, como desde cómo me siento por cómo me veo.”(E.1.32. C.L.)*

*“Yo creo que para todos. Es para dentro y también para afuera, es para uno y también de alguna manera como que retribuyes. Entonces es un espacio en donde idealmente creo yo que se hacen las cosas de manera distinta a como se hacen afuera; distinta a las dinámicas de los trabajos y esas cosas, esa es la idea, entonces es una responsabilidad también, si dices que vas a hacer algo igual es ideal tomárselo en serio porque es una responsabilidad, es un privilegio, un lujo de poder hacer. Y eso es importante porque te transforma a ti y también puedes transformar tus relaciones para afuera. Eso me pasa a mí, entonces cada quien tiene su viaje personal con esto, pero también estamos funcionando y viviendo ese viaje personal con un objetivo común para todas y todos.”(E.1.33. G.S.)*

*“Y yo igual encuentro la importancia de sentirme identificada con una u otra que va al lado tuyo. Yo siento que por lo menos a mí, eso es lo que me está moviendo dentro, no sólo de La Negra Libertá, sino que en otros espacios personales también. El sentirme identificada con las cosas que comparto, con los intereses, el bailar por ejemplo, me mueven esos espacios comunes. Saber que al final es eso, lo que dice la R.P., no estar sola. Y busco esa comunidad y tratar de construirla.” (E.1.110. C.Ga.)*

Esta mezcla de percepciones en torno a la identidad coincide con el análisis que realiza Kurapel (2004) sobre el actor-performer (el ejecutante), cuando señala que:

Nuestro actor-performer crea signos que emergen del *despojo*, del *desarraigo* y los presenta dentro de un comportamiento escénico, que es fruto de una visión de la marginalidad y del exilio. Al presentar el actor-

performer esta concepción se transforma en *mediador* de este proceso artístico y en figura de la Alteridad. (Kurapel, 2004. p.33)

El Individuo porta en sí mismo la Alteridad según sus propias circunstancias, por lo tanto la Alteridad (o el *Otro*), resulta una representación subjetiva limitada por las categorías que interfieren en sus propios lineamientos y experiencias. Harcha (2007) por ejemplo, sostiene que los “discursos de la alteridad” son mucho más visibles al interior de la sociedad civil, sobre todo si se trata de la figura de la mujer y de los pueblos originarios, porque de a poco comienzan a tener espacio dentro de las políticas gubernamentales, aunque todavía “las prácticas sexuales alternativas” continúen en desventaja dentro del debate. (p.82.)

Esa Alteridad, que propone cercana a lo subalterno, es abordada también por el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez (2000) cuando analiza “la invención del otro” que las instituciones gubernamentales definen bajo el concepto de *modernización* y en donde los intereses se estructuran y orientan hacia el beneficio de la colectividad mediante el trabajo:

Al hablar de “invención” no nos referimos solamente al modo en que un cierto grupo de personas se representa mentalmente a otras, sino que apuntamos, más bien, hacia los dispositivos de saber/poder a partir de los cuales esas representaciones son construidas. Antes que como el

“ocultamiento” de una identidad cultural preexistente, el problema del “otro” debe ser teóricamente abordado desde la perspectiva del proceso de producción material y simbólica en el que se vieron involucradas las sociedades occidentales a partir del siglo XVI. (Castro-Gómez, 2000. p.148.)

Para La Negra Libertá la comunidad es una constante búsqueda por construir sobre la práctica el ejercicio de la horizontalidad ordenada, tanto en su funcionamiento administrativo y organizativo interno, como también en la comunidad que se construye con aquello que rodea a la Escuela-Comparsa: los espectadores. En la figura del espectador profundizaré más adelante, pero él también constituye el *Otro*, es decir, la alteridad; por lo tanto, también se hace factible hablar de comunidad ya que es en esa relación donde ocurre el acontecimiento escénico.

Entonces, la comunidad opera como el territorio en donde cohabitan el *Individuo* y el *Otro* sin ser homogenizados. Es lo que La Negra Libertá cimenta al reconocer las evidencias en las tensiones entre los cruces de razas, ideas, sistemas, filosofías de vida, etc. Harcha (2017) ejemplifica esta situación al analizar la *Chilenidad*, pero no como un sentir patriótico sino como una:

Chilenidad cargada de *la conciencia y voluntad de ser chileno*, pero de ser un chileno particularizado, no el perteneciente a una representación

oficialista, o inmóvil. Un chileno que es pasado, pero también presente y futuro, híbrido, grotesco y también *mascarada*. Chilenidad no porque exista la *esencia de la chilenidad* sino por hacer evidente el desfase, el nuevo territorio creado a partir del encuentro entre lo popular y lo culto, lo nacional y lo extranjero, lo masculino y lo femenino, la periferia y el centro, la tradición y la modernidad, imposible de leer desde binarismos, sino que invita a ser leído desde una mirada dispuesta a observar el proceso de transculturación que ahí se ha producido, o sea, *la nueva criatura*. (Harcha, 2017. p.340.)

En relación a ese proceso de *transculturación* es necesario especificar algunas definiciones. Féral (2004) propone que la transculturación es una de las formas en que el *interculturalismo* integra a las culturas e “implica que una cultura es absorbida por la cultura fuente.” (p.156) Distinto ocurre con el proceso de *aculturación*, que cita según el diccionario de Webster como otra forma de integración que significa “la transferencia cultural de un grupo étnico a otro. Expresa un esfuerzo genuino por adquirir una cultura extranjera o algunos aspectos de ella”. (Ídem.) A esto agrega: “De algún modo, el proceso de aculturación preserva los códigos del original. En realidad, no involucra la crítica o el análisis de las prácticas extranjeras.” (Ídem.)

Lo que hace La Negra Libertá al visibilizar la afrochilenidad desde una perspectiva histórica, es justamente establecer cierta crítica sobre la tradición de

los roles de género al interior del Tumbes, por eso la Alteridad y el Individuo toman protagonismo en el análisis, porque tanto dentro como fuera de ellos el accionar escénico genera quiebres espaciales que hacen emerger la alteridad y por lo tanto la mirada del otro. Por eso la teatralidad acontece en ese territorio.

En la confrontación entre teatralidad y realidad, esta última aparece como mundo objetivo que, hipotéticamente, tiene la misma existencia para todos, y aquella es el mecanismo mediante el cual la realidad se transforma por la acción y recepción de las personas. Este tema resulta equívoco, pues la realidad, como el teatro, es siempre algo que se construye, es un resultado, una representación, no algo tangible y permanente. Por eso la discusión sobre cuál es el tipo de representación portadora de teatralidad, la más cercana o la más distante de la realidad, contiene un error de principio, pues todo se reduce a la percepción. (Letelier, 2010. p.2.)

La *nueva criatura*, el Individuo que absorbe a un Otro mediante la percepción, posibilita la comunión del acto representativo. Para hacer efectiva la comunidad, la Escuela-Comparsa La Negra Libertá integra a ambos cuando existe una relación en donde se aprehende algo/alguien para luego dar lugar a la transformación bidireccional, es decir, hacia ambos sentidos sobre aquellos que generan comunidad.

#### 4.3 La transdisciplinariedad como acto de resistencia.

*La resistencia en tanto acción física es la cualidad que nos permite soportar la fatiga permitiendo realizar esfuerzos de larga duración, es una exigencia al cuerpo y una apuesta a la capacidad de transgredir límites. Es un efecto del cuerpo bajo presión, y es siempre causada por la presión de otro cuerpo. El cuerpo en resistencia secreta flujos acumulados, se abre para que aflore el cuerpo bajo del grotesco y sus expresiones vitales. Desde la visión del cuerpo grotesco, como cuerpo abierto, gozoso, que interroga y pone en crisis los comportamientos formales, deseo observar las configuraciones emergentes en aquellas carnavalescas liminalidades.*

(Diéguez, 2007. p.178)

La autoformación es fundamental para la creación y aprendizaje de los sujetos al interior de La Negra Libertá. Es por eso que la variada presencia de disciplinas y oficios en los que se desenvuelven sus miembros figura como trinchera política ante un sistema económico neoliberal que ha ido en desmedro de la interdependencia y de los individuos en comunidad.

Si bien varias de las integrantes del cuerpo de danza han aprendido y desarrollado cierta técnica en el Tumbe, el trabajo que levanta la Escuela-Comparsa no sería posible si no se complementaran los distintos tipos de conocimiento que porta cada una de ellas/os. Encontramos, en el grupo, personas vinculadas al área de la salud, al diseño gráfico, a la educación, al trabajo social, a las artes, a las ciencias humanas, entre otras; y también personas que han optado por desarrollar oficios no desde la profesionalización de éstos, sino que desde la organización popular.

Los ensayos de La Negra Libertá se inician en marzo de cada año luego de finalizar las convocatorias para formar nuevos ciclos de integrantes, y se mantienen activos todo el año, potenciándose en los primeros meses para enseñar el tumbé y “montar” la ceremonia de We Tripantu, y también durante la primavera que es la temporada en donde suelen aumentar la cantidad de carnavales y conmemoraciones.

Dentro de la Escuela-Comparsa existen dos tipos de ensayos: la *clase-ensayo* y el *ensayo-clase*. Pese a que su límite es muy sutil, la primera tiene como finalidad, profundizar detalladamente en la nivelación de cada integrante, en las partes que componen su rutina y complementar el aprendizaje de la materia, a través de la comisión de investigación, con conocimientos que les permitan desarrollar paralelamente otras áreas de trabajo u otras formas de escenificar. El segundo, trabajar sobre la repetición de ciertas cosas que ya se han aprendido para pulirlas desde una perspectiva general.

Cada ensayo/clase o clase/ensayo está a cargo de dos de sus integrantes, Rocío Pinto y Marko Vicencio, ambos licenciados en danza y pedagogos; dependiendo del tipo de ensayo, cada uno está planificado cronológicamente y estructurado por diferentes etapas según el caso. Durante los ensayos previos a la presentación We Tripantu 2019, la planificación fue: preparación de instrumentos<sup>6</sup>, calentamiento corporal, breve entrenamiento,

---

<sup>6</sup> Los instrumentos de percusión cuyo paño es de cuero, suelen calentarse al fuego antes de ser utilizados, con la finalidad de que el cuero se tense. De este modo el calor permite que el sonido sea más limpio y afinado. Para La Negra Libertá este acto también significa un rito importante dentro de su preparación.

repaso de repertorio antiguo, clase, repaso de montaje y elongación, en un período extendido de tres horas cronológicas.

En relación a esta mezcla constante de conocimientos que permite cierto flujo y transformación de la información, algunos integrantes declaran lo siguiente:

*“(...) Yo siento que el aporte desde las disciplinas como la danza, en este caso con nosotras, es poder generar metodologías de trabajo pedagógicas, que a lo mejor no pasa y no lo hemos visto en Oro Negro, por ejemplo. Cuando fuimos vimos que hay un choque de metodologías para trabajar la danza o el baile, como que de repente no hay herramientas, pero nosotros ponemos nuestras herramientas al servicio de la escuela.” (E.1.227 M.V.)*

*“(...) Me pasa que en espacios como este, es en donde las cosas se tienen que hacer distinto en todos los ámbitos posibles. Es bacán encontrar algo humano en donde puedes romper eso academicista mercantil, en el sentido de que también te entregan algo para que tú te apropias de eso y también lo puedas compartir de alguna manera. No se trata de que vayas a hacer profesor de eso, sino que es un conocimiento que se entrega y que también se muestra, se comparte con tus mismas compañeras y compañeros, con otra gente, y eso creo que es una importancia de ser comparsa-escuela porque empiezas a hacer un cambio personal, es escuela en ese sentido también, no sólo en lo académico y teórico, es escuela en muchos otros sentidos y eso es importante porque, de nuevo, es aprender a hacer comunidad.” (E.1.83 G.S.)*

En relación a esto, vuelve a aparecer ese sentido principista de construir comunidad al unir y complementar los conocimientos transdisciplinariamente. Esa característica vuelve el trabajo de la comparsa un acto

de resistencia, puesto que vuelca en él un compromiso político con la recuperación de espacios autogestionados y colectivos en donde la unión de fuerzas y saberes permiten el desarrollo del Individuo y del Otro, aunque esta unión tenga su punto de origen en una relación más bien funcional, pero que adquiere otros sentidos cuando se consideran sus repercusiones.

Como señala uno de los miembros del cuerpo de danza:

*"(...) Yo hago diseño gráfico y cuando necesitan que haga algo yo lo hago cachai, y hay otras personas que hacen otras pegas desde sus profesiones." (E.1.10. G.S.)*

Otra de las participantes comenta:

*"(...) dentro de la planificación que nosotras tenemos en cómo llevar el ritmo para que llegue el vestuario a la fecha... las cabras son como: "Ya, yo sé coser, voy a aprender a hacer esto." Entonces ahí las cabras han hecho la mansa pega igual, o como dice la R.P. dan el dato de la mamá cachai, entonces todo se está mezclando siempre. En lo personal yo igual, varias compañeras se me han acercado muy en privado para que las ayude en ciertas cosas, o a veces hemos hablado con la D.R., y nos reímos porque decimos que esto es muy de trabajadora social, porque es ver la estructura de todo para que funcione. Entonces siento que sí se mezclan las disciplinas en nuestra vida, tanto en la cotidianidad de tu empleo y cosas así, como en el espacio de La Negra Libertá. Por ejemplo, en estos momentos yo estoy trabajando con migrantes y no sé, las chiquillas a veces llegan y primero hablan de lo estético del pelo y yo les digo después: "Sabes que yo bailo tumbe" y me dicen: "¿Y cómo es el tumbe?" Y como que ahí empezamos a hablar hasta hacer un trabajo de reconocimiento. "Oh este ritmo se parece a este otro", cachai. A mí al menos eso me ha servido mucho." (E.1.24 C.L.)*

*"Yo me acuerdo que el año pasado la comparsa estaba nuevita, muy nuevita. O sea, seguimos siendo nuevos, pero... Cuando fue lo de Manuel Gutiérrez vimos*

*documentales de porqué se conmemoraba eso. Cuando fue lo de Camilo Catrillanca también lo hablamos. Este año cuando la D.R. estuvo en la organización de We Tripantu, ella nos decía las fechas o cuando habían reuniones. Cuando se hizo esa fecha de reunión antes del carnaval, fueron personas de la pobla a contamos cómo había surgido el carnaval, pero este año ha sido más individual a comparación del año pasado, que la comisión de investigación igual era cuática en eso, cuando ustedes hacían la bajada de información.” (E.1.140 C.L.)*

La transdisciplina es fundamental para La Negra Libertá y muchos autores la valoran también como un pilar importante para comprender las manifestaciones culturales populares. En 1994 fue adoptada la "Carta de la Transdisciplinariedad" en el Primer Congreso Mundial de la Transdisciplinariedad que se desarrolló en Convento de Arrábida, Portugal. En ese documento se declaran una serie de artículos que definen la transdisciplinariedad, acercando su definición a lo que se ha propuesto en este análisis. Los artículos N°3 y N°6 establecen lo siguiente:

Artículo 3. La transdisciplinariedad es complementaria al enfoque disciplinario; hace emerger de la confrontación de las disciplinas nuevos datos que las articulan entre sí, y nos ofrece una nueva visión de la naturaleza y de la realidad. // La transdisciplinariedad no busca el dominio de muchas disciplinas, sino la apertura de todas las disciplinas a aquellos que las atraviesan y las trascienden.

Artículo 6. En relación a la interdisciplinariedad y a la multidisciplinariedad, la transdisciplinariedad es multirreferencial y multidimensional. Tomando en cuenta las concepciones de tiempo y de historia, la transdisciplinariedad no excluye la existencia de un horizonte transhistórico. (Morín, E.; Nicolescu, B., 1994. p.6.)

Por otro lado, autores como Alfonso de Toro (1999), vinculan la transdisciplinariedad con la transculturalidad, pero considerando que la segunda se ocupa de factores culturales que no son traducidos a categorías complejas como la identidad y la cultura en la primera.

Esta estrategia la ligamos conceptualmente a la de 'transdisciplinariedad' y a la de 'transtextualidad'<sup>7</sup> entendiendo bajo la primera el acto de apropiación de sistemas o subsistemas o fragmentos de diversas disciplinas sin preguntar por su origen y exigir su compatibilidad, sino solamente el valerse de su funcionalidad y productividad. 'Transculturalidad' y 'transdisciplinariedad', en el contexto del conocimiento postmoderno y postcolonial, significan partir de un concepto de una *ciencia transversal o interrelacional*, es decir, de una ciencia, que se va articulando y cristalizando

---

<sup>7</sup> De Toro (1999) entiende la 'transtextualidad' como el producto final del diálogo entre lo transcultural y lo transdisciplinario.

en el transcurso (*parcour*) del diálogo con otras ciencias y con los objetos a tratar. (De Toro, A. 1999. p.32.)

Esto coincide con lo que plantea el investigador y docente Andrés Grumann en el prólogo dedicado a la obra de Espinoza y Miranda (2009), "*Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*", al cuestionarse qué es lo que se entiende por mutación y cómo es que se afronta a las nuevas formas escénicas:

El cuestionamiento de forma y fondo que los creadores escénicos llevan a cabo en sus diversas propuestas escénicas pueden conducir a una desarticulación o simplemente eliminación de supuestos disciplinares, permitiendo la apertura y experimentación con otras herramientas provenientes de múltiples instancias. Desde esta perspectiva, la letalidad de estas propuestas escénicas se rearticula como un conjunto de transformaciones que persiguen cuestionar las verdades tradicionalmente impuestas y establecer nexos entre diversas disciplinas y/o saberes. El paradigma que muchas de estas nuevas formas teatrales buscan derrocar (sería ingenuo de mi parte el plantear la muerte del texto literario, sobre todo teniendo presente su poderosa influencia en la historia del teatro occidental hasta nuestros días) es la del texto dramático como único lugar de enunciación de lo que denominamos teatro. Pero la letalidad de las

mutaciones escénicas también compromete (insisto no necesariamente elimina) el carácter analógico de las propuestas escénicas y lo transforma por el “lenguaje digital” que establece nuevas inquietudes tanto a la práctica y estética escénica. (p.17.)

La transdisciplinariedad como acto de resistencia busca dirigir las estrategias de escenificación al análisis de las dimensiones artísticas y culturales inmersas en una sociedad en donde las instituciones de poder (político, económico y religioso), aún bajo las banderas de la supuesta libertad, coartan las formas de vida, limitan el acceso a la memoria histórica, restringen la territorialización de los espacios de reunión comunitaria y perpetúan la pérdida del sentido del *encuentro*, siendo un monitoreo constante derivado del régimen militar. Por eso es que ‘resiste’.

#### 4.4 El rito de la puesta en calle.

La Negra Libertá adapta su rutina según la instancia en la cual participen. Así por ejemplo, la preparación y presentación que realizaron para We Tripantu no fue la misma que para el Carnaval de Cartagena, otra de las grandes participaciones anuales que tiene la Escuela-Comparsa. Por otro lado, escenificar el Tumbé, ya sea abordando la danza tradicional, su cuna histórica en la afrodescendencia o las posibles críticas que se puedan reflexionar a raíz de eso,

implica reconocer sus significantes estéticos y potencialmente escénicos, como también las posibilidades de *traducción* que estos tienen.

El Tumba -o Tumba Carnaval- es una danza afrodescendiente que comenzó a desarrollarse en el Valle de Azapa cuando llegaron los esclavos africanos traídos por la colonia española. Para entonces la mayor parte de la población era negra y fue reproduciéndose hasta nuestros días.

En una entrevista que realizó José Olivares, fallecido profesor y escritor de las costumbres azapeñas, a Julia Corvacho<sup>8</sup>, anciana oriunda de la localidad, ésta recuerda que los carnavales:

“Eran muy divertidos, se jugaba con agua, harina, y cuando se picaban corrían en busca del tizne de las ollas y se lo pasaban por la cara; como coincidía con la bajada del río, las pozas de los olivos tenían agua achocolatada, la que era aprovechada por los más jóvenes, para untarse con barro. El Carnavalón era desenterrado de un cerro que estaba ubicado frente a la casa y como su ropa estaba toda deteriorada por el tiempo, se le confeccionaba una tenida nueva. En esta fiesta participaba una viuda que lloraba amargamente al lado de “Ño Carnavalón”.....”Lo que más me gustaba era el “Tumba Carnaval”, que consistía en ir con un bombo, una quijada y una guitarra bailando en ronda entre hombres y mujeres; la mujer

---

<sup>8</sup> La figura de Julia Corvacho inspiró el nombre del “Club Adulto Mayor Afrodescendiente Julia Corvacho Ugarte” cuyos miembros son nietos y bisnietos de antiguos esclavos africanos y principales transmisores de las tradiciones de la cultura afroarriqueña a las nuevas generaciones.

se hacía la difícil, mientras el hombre la coqueteaba haciéndole desprecios, pero a su vez bailando y cantando algunos versos que eran como payas...”

(ONG Oro Negro, recuperado del sitio [http://ong-oronegro.blogspot.com/2018/05/el-origen-del-tumbe-afroariqueno\\_82.html](http://ong-oronegro.blogspot.com/2018/05/el-origen-del-tumbe-afroariqueno_82.html))

Muchas imágenes de este breve relato son parte de la *puesta en calle* que organiza La Negra Libertá. Digo *puesta en calle* porque algunas de sus integrantes la valoran distintamente en relación a la puesta en escena, no sólo porque se trata de un espacio físico diferente, sino porque además adquiere cierta ritualidad en su construcción y acontecimiento.

Explicaré cómo se desarrolla la *puesta en calle* de La Negra Libertá con algunos ejemplos que permitan clarificar en un primer momento cómo es que desde la práctica logran elaborar la re-presentación, y en un segundo momento cómo es que ese acto se vuelve ritual.



Fig. 4 La Viuda y Ño Carnavalón. Ceremonia We Tripantu 2019. Archivo Escuela-Comparsa La Negra Libertá.

La puesta en calle de La Negra Libertá, resulta desde la problematización del acto representacional, a la hora de definir el modo en que serán representados los personajes o mediante qué recursos será llevada a cabo: máscaras, gesto, vestuario, etc. En la imagen citada, las bailadoras abren el paso para que el cuerpo de figurines desarrolle el momento más cercano a la representación disciplinar (el teatro). Así ocurre, por ejemplo, que entre los figurines establecen la relación que relata Julia Corvacho: emerge la representación histórica de la Viuda que llora a Ño Carnavalón y el renacimiento de éste que da inicio al festejo. Es ahí cuando el grupo evidencia un problema racial y de vínculos entre culturas, ya que para ellos no es menor ser individuos *blancos* representando a individuos *negros*; en esto aparece el controversial tema del *blackface*. Una de las integrantes que ejerce el papel de co-dirección, declara sobre las formas de representación más adecuadas, que:

*“Es una búsqueda –todavía- que surgió con fuerza después de Wiñol justamente por las máscaras que se usan y por la sensación de algunas en el momento del carnaval; por la percepción de algunas compañeras nuestras... Pero yo creo que es una búsqueda todo el tiempo de cómo lidiar con la apropiación cultural, que también es algo sobre lo que hemos discutido, y nos hemos juntado con Ricardo<sup>9</sup>, un amigo que nos fue a hablar sobre lo mismo y que es una reflexión constante.”*  
(E.1.251. R.P.)

---

<sup>9</sup> Antropólogo centrado en los estudios afrodescendientes que formó parte de una de las Clases-Ensayos.

Letelier (2010) cita al cineasta mexicano Luis Mandoki para señalar que esta búsqueda por hallar los significantes estéticos, ya sean discursivos, visuales o sensibles (táctiles, olfativas, auditivas, gustativas, visuales), se produce según la facultad estética de cada sujeto, pues:

“El significante estético es siempre para un sujeto determinado en una situación dada, y no un significante en general y objetivo [...] Todo juego de significantes es, pues, producto de una objetivación que puede tener diversos grados de intersubjetividad. A tales grados de intersubjetividad denominamos objetividad” (Mandoki, 112, 113). (Letelier, 2010. p.85.)

Sobre la puesta en calle global, R.P. agrega que:

*“Hay una referencia estética del lenguaje corporal hacia lo afroarriqueño, ese es el principal referente, y tal vez las propuestas se han enfocado por una parte en este repertorio tradicional que es el rescate... no sé si “rescate” porque creo que no se rescata nada, pero sí el estudio y difusión del material y de las expresiones que son propiamente ariqueñas; y eso igual se articuló este año en We Tripantu, a través de un relato en que estaban también algunos personajes típicos que tenían sus propias historias y que tienen que ver con ciertos ciclos que a la vez se convertían en los ciclos de la puesta en calle. Y ahora para Cartagena, que es como el otro montaje importante que sale, porque después en el verano aquí sacamos lo mismo. Ahora se construye más que un relato, como una... así como que todos los elementos hacen referencia a lo marítimo, al territorio oceánico, a las aguas, a los flujos de agua.”(E.1.233. R.P.)*

En relación a las presentaciones de We Tripantu y Carnaval de Cartagena, ocurre otro caso con el vestuario general de la Escuela-Comparsa. Este es confeccionado dependiendo de la presentación que se esté preparando, ya que es ella la que de alguna manera establece cierto pie forzado que determina los detalles que se utilizarán. Como comenta R.P.:

*“Más que nada yo creo que se mezcla con otras raíces y otros lenguajes como las danzas Orishas. Esta es una característica que tiene el tumbe en sí, porque recoge muchos cantos y pasos de otras danzas latinoamericanas también, porque es una reconstrucción reciente. Entonces se puede ver claramente que hay diferentes elementos que lo componen y que se han ido sumando en el tiempo como instrumentos o formas de tocar, o cortes en la música... Pero en nuestro caso tiene que ver con otras danzas afro, como las danzas afrocubanas, afrobrasileñas...”*  
(E.1.221. R.P.)

Sobre repensar la puesta en calle para el Carnaval de Cartagena, que involucra entre otras cosas un cambio de vestuario y de coreografías, M.V. agrega:

*“Tomó sentido ahí porque íbamos para allá, y porque hay una relación más con la energía de la naturaleza que con la deidad, pero sin embargo reconocemos que existe la deidad, una religión y que no somos Orishas. (...)”* (E.1.227. M.V.)

La urbanización de la danza tradicional ha hecho que esta sufra algunos cambios que varían entre las distintas comparsas de Tumba Carnaval presentes en Arica, en Santiago y en otras regiones del país; por ejemplo la

utilización de determinados instrumentos. Originalmente la quijada de burro o carraca, era uno de los instrumentos base para tocar el tumbé, pero las dificultades para ser elaborada o comprada, hicieron que finalmente fuera reemplazada por el güiro y el shekeré; siendo este último uno de los más utilizados por las comparsas. También se utilizan instrumentos como el bombo, el repique y la campana. Así mismo se han creado nuevas coreografías que dieron origen a pasos como el *machete*, *algodón*, *raima*, *invocación*, entre otros, aunque se mantiene el *caderazo*, paso en el que la mujer le paga al hombre para “tumbarlo” o “botarlo”. Todas estas acciones que tienen relación con labores domésticas o agrícolas se potencian según la presentación. M.V. comenta:

*“Los pasos de lavandera... se refuerza eso, pero igual se hace todo lo otro. Ahora, yo siento que desde el teatro como que en las herramientas o los recursos materiales aparece harto el gesto, aunque no lo hemos hecho o profundizado tanto. Pero el gesto que es casi propio del teatro o de la danza-teatro, sirve para la representación. El gesto y la imagen.” (E.1.234. M.V.)*

Finalmente el espacio de la calle hace efectiva la *traducción* de estas representaciones cuando traspasa los límites de la palabra hablada o escrita. Si bien sus cantos portan un discurso, son los significantes estéticos que involucran a cada individuo en comunidad, los que permiten llevar a cabo la re-presentación del Otro, y es también la labor que desempeña cada individuo en pro de esa re-presentación. Esto es lo que la creación colectiva afianzó como metodología

teatral democratizando las responsabilidades de los ejecutantes en el área de producción. (Harcha, 2017. p.41.)

A partir del análisis desarrollado en 2002 por el Doctor e investigador del teatro mexicano José R. Alcántara Mejía: *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, en donde toma por referencia el trabajo realizado por Aristóteles en su *Poética*; el Autor Mario A. Rojas (2005) examina los detalles que Alcántara compara para comprender las ideas aristotélicas como una recontextualización y reactualización de significado en donde la *metáfora* se devela como esencia del fenómeno teatral para construir teatralidad. Es decir, que el significado más allá del *significado* constituye la teatralidad en su totalidad y en consecuencia la relación entre el hombre y su cultura.

El fenómeno teatral no está en el texto dramático, sino en la representación, en la teatralidad, en la experiencia poética que “da origen a la representación, y la experiencia estética que resulta de la representación” en que se abrazan poiesis y sestesis de que resulta la katarsis que es “identificación, solidaridad, participación, en fin, comunicación.” (Rojas, 2005. p.6.)

Por otra parte la habilitación del espacio público para la representación activa una relación entre teatralidad y audiencia que es siempre corporal, pues los sentidos y sensibilidades no pueden quedar al margen del

acontecimiento y estos tampoco son previsibles en la instancia de ensayo o clase.

Respecto a este cambio de espacios físicos, alguno de los integrantes de La Negra Libertá señalan:

*“La energía... un tanto de euforia, emoción, tristeza si llega. En el ensayo eso que dices tú: el aprendizaje, lo teórico, lo práctico; y en la calle es emoción, pura emoción. A mí en lo personal me ha pasado que estoy cantando la canción y quiero llorar, siempre me pasa. Y claro es cuático, porque es sólo por esa marca de cambios de escenarios, de la sala de ensayo a la calle. Son muchos los factores que se dan distinto, desde la gente que está mirando, el aire libre, nosotras mismas vestidas, nosotras mismas concentradas, emocionadas. Siento que son muchos los factores que hacen que esas dos instancias sean distintas.” (E.1.260. C.Go.)*

*“Yo creo que dar y recibir, esos conceptos cambian en ensayo. Cuando uno está en ensayo da su concentración o responsabilidad y recibe la técnica, el aprendizaje, el conocimiento corporal, etc. Pero en la calle tú entregas todo eso que te entregaron desde la docencia quizás, desde la experiencia; y lo entregas todo de vuelta mientras recibes otra cosa que igual es difícil de definir porque se siente, pero es la misma dinámica de recibir y dar de maneras distintas en los dos espacios.” (E.1.261. G.S.)*

*“El rito de compartirse, de compartirnos entre nosotras, de sentirnos, del escucharnos y del sentirnos acompañadas también. Yo encuentro que sí, es una de las cosas que más te mueven y que te generan ese fuego que te ayuda a seguir moviéndote en la calle, al no bajar los brazos, al no dejarte descansar en la otra, pero sí apoyarte; para mí todo eso es parte de la ritualidad de salir a la calle y al final es la cosecha también de todo lo que sembraste dentro del ensayo, dentro de nuestra sede, dentro de un ciclo, al final de la ritualidad que significó también el ensayo dentro de un espacio cerrado, cosechar eso y mostrarlo a la gente, mostrar todo lo que fue nuestra cosecha y nuestro aprendizaje colectivo.” (E.1.267. C.Go.)*

Para Harcha (2017) la conversión de la ciudad-lugar en una *ciudad-espacio* deviene en un “campo de transformaciones y apropiaciones en resistencia al orden establecido” (p.341.), en donde se despliegan nuevas interacciones entre los cuerpos presentes, aún cuando el distanciamiento provocado por el uso de texto, maquillaje o vestuario, apelan a hacer conciencia del engaño de la puesta en escena/en calle. ‘Transformaciones’ porque cuando ocurre la re-presentación, el diálogo entre los sujetos precisa de un lenguaje concreto destinado a los sentidos e independiente a la palabra; ‘apropiaciones’ porque la puesta en escena/en calle “requiere la construcción de una identidad, de la calidad de *representación* que posee la *representación* de una determinada identidad.” (Ibíd. p.114.) ya sea de otro ser humano o de un arquetipo (espíritu, muerte, etc.).

Frente al proyecto moderno y positivista que se esfuerza por sobreordenar el espacio urbano la activación de un teatro abandonado, que es resucitado, a partir de una práctica escénica teatral y festiva, para convertirse en calle, en carnaval, en espacio público, en donde la arquitectura original y estable -un teatro- adquiere una identidad móvil que no genera sólo representaciones sino situaciones de encuentro, en donde una gran familia multiplicada, polifacética, hetero y homosexual, de diversas procedencias sociales, se reúne a bailar, convivir,, disfrazarse, travestirse, etc. -incluso en un lugar que no cuenta con todas las garantías

de seguridad y legalidad de un espacio normalizado- se transforma – manifiestamente- en un peligro para las pretensiones de control de este mismo proyecto. (Harcha, 2017. p.276.)

El rito de la puesta en calle conlleva a desarticular el orden cotidiano y controlado que rige la ciudad. Éste, elevado a la interrupción del sistema oficial con la liberación utópica de la vida en la calle, y la pérdida del miedo en la acción y práctica corporal de todas las y los participantes, permite instalar el desorden de todas las *presencias* en un tiempo no lineal, que se manifiesta en la percepción de saltos temporales hacia el pasado o hacia el futuro, permitiendo la coexistencia de tiempos en la historia. De este modo, es posible la unión de los dos universos separados por la cuarta pared. El rito de la puesta en calle se aleja de las pretensiones utilitarias, pues el discurso, invita a una comunicación que une el espacio, el tiempo y el cuerpo en un sólo momento.

#### 4.5 El *Otro*-Espectador.

Durante la presentación de We Tripantu 2019, después de finalizada la rogativa mapuche, cada integrante entrega a un espectador aleatorio que ha participado de la ceremonia, sus ramas de lawen como acción de ofrenda y acto de limpieza. Entre sonrisas y abrazos inicia la presentación y los espectadores

comienzan el recorrido del pasacalle. A lo largo de todo el trayecto que se extiende por entre los pasajes que rodean la plaza Salvador Allende en la población Los Copihues, avanzan cada una de las comparsas como en una procesión; el camino se extiende por alrededor de tres horas antes de finalizar, y los ejecutantes (integrantes de La Negra Libertá) no han parado de carnavalear.

En medio del recorrido es posible apreciar distintos tipos de espectadores e interacciones que ocurren con los integrantes de la comparsa. Personas de varias edades, nacionalidades, clases sociales, capacidades físicas y cognitivas, identidad de género, etc., asisten al encuentro o salen de sus casas y se instalan con mesas y sillas a compartir en familia o con los transeúntes. Algunos habitantes se ubican con puestos de venta de comida rápida y alcohol; guardarrope, juegos para niños e incluso algunos habilitan sus baños para quien lo requiera. Otros que no son residentes, pero asisten a presenciar el evento llevan bidones de agua y los ofrecen a los comparseros que libremente aceptan. Según pasa el tiempo, los efectos del alcohol y del cansancio se hacen visibles en los cuerpos. Los espectadores, ahora más desinhibidos, celebran la fiesta con mucho bullicio y siguen los bailes muy de cerca, sucede a veces que se detienen a bailar con algún/a danzante como si fueran parte de la comparsa y no es raro ver también algunas situaciones de acoso. Otra imagen recurrente es ver a personas afrodescendientes haciendo descargas<sup>10</sup> y a los comparseros dando

---

<sup>10</sup> Se denomina “descarga” a la libre improvisación de danza y música, en un diálogo fluido de escucha.

espacio para el desarrollo de su improvisación. Y así muchas otras, la lista de imágenes apreciables es enorme.

Los figurines se abren el paso entre las personas, interactúan personalmente con los espectadores ya que se movilizan libres entre la calle, la vereda e incluso los patios de las casas, muchas veces dialogan corporalmente y sin intercambio de palabras con el espectador, generando un vínculo de complicidad mayor.

Para La Negra Libertá es fundamental generar una relación horizontal con el espectador para que pueda acontecer el reconocimiento del otro, la alteridad. En relación a este, algunos integrantes señalan:

*"Yo creo que de alguna manera igual queremos que las, les y los espectadores sean más que espectadores, o sea que haya una interacción desde todos los cuerpos. Yo creo que a lo mejor a los que se les facilita más, o los que lo logran más, son el cuerpo de figurines, pero queremos lograr esa vinculación e interacción con toda la gente que nos está viendo, desde lo que gritamos, desde lo que cantamos, desde el baile también. Hay instancias en donde invitamos a la gente que está mirando a bailar con nosotras y con nosotros y de repente también el esquema o la forma de comparsa se modifica y muta para que la gente que nos está mirando pueda ser también partícipe de la danza, aunque no la conozca, aunque realmente no sepa cómo bailarla. Nosotras queremos que participe desde esa instancia, desde el sentir y que se mueva. También es bonita esa interacción con las niñas y con los niños, les llega mucho el ver y yo creo que lo sienten; al final se torna una cierta complicidad entre las miradas, las risas. Es bonito cuando nos equivocamos en la calle, es bonito reírse y sonreírle a una persona que está en la calle así como: "Ya, filo, me equivoqué." y se ríen y sigues bailando. Es parte de y es loco porque hay toda una dimensión de miradas cuando uno está bailando en la calle. Si te equivocas no es sólo que te ve la persona de adelante, te ve la de atrás,*

*la de al lado, toda la familia que está, el perro, la compañera que va bailando atrás, entonces te genera esa complicidad que es como tridimensional. Yo creo que es eso lo que queremos lograr con la gente que está mirando o con todas nosotras que estamos bailando, con el cuerpo de figuras, con la danza y también con la gente que está organizando el pasacalle, el carnaval o salida.” (E.1.281. C.Ga.)*

Los mismos participantes se recuerdan así mismos en calidad de espectadores y analizan cómo la empatía que se genera en el momento de interacción con los ejecutantes se transforma en el principio activo del sentir comunitario y –nuevamente- de la *Alteridad*, sobre todo en sectores marginados y con acceso limitado a las artes en general.

*“Lo que a mí más me gusta, por lo menos de manera personal, es la interacción con la gente, aprender a mirar a los ojos sin que te de vergüenza, bailar con la gente y a lo mejor por un segundo salirte del repertorio, pero es bonita esa interacción también, la complicidad que se genera con la gente en la calle.” (E.1.270. J.C.)*

*“Yo creo que sí, que la comunidad efectivamente incide. Incide porque es una retroalimentación constante y yo por ejemplo creo que en la instancia en que nosotros vamos al carnaval a bailar y a presentar el trabajo que se ha hecho durante un período establecido, los que son los principales actores ahí, y los que ven, los que son espectadores, son niñas y niños de las poblaciones organizadas a las que vamos, o por lo menos ese es el lineamiento. Yo creo que siempre al llevar una intervención artística o llevar una instancia de arte, de música, de danza, de teatro a alguna población, claramente influye directamente en un niño o una niña que lo ve. Entendiendo de que en esa zona quizá el acceso a la cultura no es tan posible. A veces hasta nula.” (E.1.43. D.R.)*

Para Diéguez (2007) la reunión de presencias en torno a una situación cualquiera constituye una *dimensión convivial* que cuando observa un suceso artístico impulsa para sí la "acción escénica", como una "cadena de acciones y de sensaciones escritas en el espacio" que invitan al espectador a "completar la imagen y a elegir su propio orden o su desorden". (p.73.)

Desde parámetros antropológicos, la chilena Alicia Del Campo (2004) analiza las teatralidades sociales para evidenciar las posibilidades que tiene el espectador a la hora de enfrentarse a un suceso artístico.

Es desde este contexto que optamos por una concepción de las teatralidades sociales como la articulación, a partir de estrategias dramáticas (visuales, lingüísticas, sonoras, espaciales, sensoriales y en base a estilos, géneros y retóricas dramáticas) adoptadas por los aparatos e instituciones culturales y por los grupos subalternos para articular sus sentires respecto de la historia y el acontecer social y apelar -a partir de la puesta en escena enlaces en la esfera pública cotidiana y en base a un imaginario compartido- a la sensibilidad social para modelarla con miras a constituir a esos espectadores en agentes activos de su propia historia o en receptores de las visiones de mundo articuladas por las autoridades culturales a partir de estos imaginarios. Estas teatralidades en constante producción y confrontación se ponen en escena en el espacio público como

la esfera en que se lleva a cabo la negociación de sentidos del acontecer y la praxis de esa sociedad. (Del Campo, 2004. p.49.)

Finalmente esta posibilidad de autonomía y alteridad del espectador libre, que le brinda la instancia de la comparsa en carnaval, lo invita a ser partícipe de la elaboración de su propia versión de la historia y la memoria -tanto individual como colectivamente-. Este *Otro*-Espectador difumina los límites de la falsa cuarta pared al entrar directo en la escena (o en la calle) con esa complicidad de mirar o bailar junto a un otro, momento en el que puede expresarse y manifestar aquello que lo identifica en esa misma comunidad. Es el espectador quien valida todo el acontecimiento re-presentativo; sin espectador, sin diálogo, sin la alteridad, los signos escénicos quedan inactivos en él. Kurapel (2004) señala que:

“Esto implica una acentuación en el planteamiento de los signos escénicos, de manera que el espectador pueda ver el proceso que se está desarrollando ante sus ojos, dándole por ende posibilidades múltiples que puede advertir. Con esto la obra no concluye jamás sino que sigue combinando sus materiales expresivos más allá de sí, es decir, en las vivencias de cada espectador. Se multiplican entonces las miradas porque los planteamientos toman diversas expresiones según la perspectiva, según el lugar desde donde cada persona esté mirando esta expresión

escénica. El lugar al que me refiero es el espacio mental y cultural que el espectador lleva al espectáculo.” (Kurapel, 2004. p.29.)

Lo que ocurre entonces, es que mientras el/la artista creador/a es comprendido como un operador de sentido de lo simbólico en lo real, a través de la proyección de imágenes efímeras según el contexto cultural donde se sitúe, el espectador amplía el entendimiento que lo encierra en sí mismo y se sumerge en un entramado complejo de infinitas lecturas interpretativas que provocan la simulación. Y al emerger la simulación surge la teatralidad, el *Otro-Espectador*.

*“Yo quería resaltar que el valor que tiene el Carnaval es como recordar y traer situaciones del pasado al presente también. Eso, por lo menos para mí, es súper importante porque nos permite tener la memoria y, la memoria a la vez, nos permite entender porqué nosotros estamos acá, en base a qué. Por ejemplo las conmemoraciones o las tomas de las poblaciones, que al final eso es lo que a muchos de nuestros padres también les dio el pie para poder estar hoy donde están y nosotros estar donde estamos.” (E.1.276. C.S.)*

Aún en el siglo XXI, la afrodescendencia como también los problemas étnicos, siguen generando debates y prejuicios sobre todo en aquellos países cuyas políticas públicas no benefician ni integran a los sectores comprometidos, por eso el trabajo que hace La Negra Libertá para visibilizar (al mismo tiempo que educa), este tema en la población, recrea y re-presenta nuestros orígenes en la artificialidad del acontecimiento escénico para que sea el *Otro-Espectador* quien realice las conexiones visibles e invisibles que le permitan vivir en comunidad,

descubriendo a los otros en sí mismo y reconociendo “nuestra pertenencia común a nuestra propia especie.” (Kurapel, 2004. p.49.)

## 5. CONCLUSIONES.

En los tiempos de la Unidad Popular, las expresiones teatrales independientes, en ocasiones vinculadas al teatro aficionado, fueron un semillero de creación paralelo al trabajo desarrollado al interior de las instituciones universitarias de la época. El arte escénico se vio impulsado ya no como una producción espectacular, sino que como una manifestación política centrada en la fuerza colectiva. Grupos independientes como Ictus y Aleph abordaron sus creaciones y posteriores puestas en escena para tratar temáticas contingentes a su territorio y desde una mirada metateatral.

Estas creaciones colectivas, fuera de romper con la concepción clásica de un proceso creativo y de los roles involucrados en él, potenciaron la investigación como recurso primario en cada etapa de creación. Investigar grupalmente sobre los temas abordados en un territorio y contexto específico, dado el momento político que los atravesaba, como también los 'avances' en el desarrollo de las puestas en escena rupturistas en el mundo, hicieron de estas prácticas una alternativa política, fuertemente posicionada. Luego vino el Golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973 y con ello la censura, la persecución y el encierro. Sin embargo, el retorno a la democracia se conoce en el mundo como uno de los momentos más álgidos en el desarrollo social y cultural del país, pues fue una avalancha de euforia y optimismo que finalmente desembocó en la

instalación paulatina de un sistema neoliberal que nuevamente reprime al individuo.

La historia de la comparsa en Santiago no está muy lejos de la historia del teatro en Chile, y en general, de la historia de las artes escénicas. Los procesos histórico-políticos modificaron los intereses, temas y metodologías de creación dando cabida a nuevos elementos como también suprimiendo otros más antiguos.

Al analizar la propuesta de la Escuela-Comparsa La Negra Libertá desde la manera en que vincula sus principios teóricos con sus prácticas artísticas, el sentido de “comunidad” aparece como principio ético que condiciona transversalmente la relaciones que establecen con todos los factores involucrados en su práctica artística, organización interna, organización territorial y política.

Para La Negra Libertá es justamente un posicionamiento político abordar todas sus prácticas desde la noción de comunidad y a pesar de que existen aparentes contradicciones en la percepción de sus integrantes sobre los fundamentos que sostienen su trabajo, todos coinciden cuando se articulan desde la práctica del sentido comunitario.

Esta necesidad primaria de ejercer sobre y desde lo comunitario no es extraña de pensar si se considera que uno de los efectos de mayor impacto de la dictadura cívico militar en la sociedad tuvo relación con desarticular los grupos organizados y en consecuencia romper con las dinámicas comunitarias, populares y festivas. Igualmente la dictadura generó bloqueos culturales y corporales que se

han heredado desde generaciones anteriores, hombres y mujeres marcados por el miedo de una época oscura que duele reconocer y que hoy siguen formando parte de la comunidad que conforma la población “Los Copihues”. A esto se debe que para las y los comparseros de La Negra Libertá sea tan ineludible practicar y ejecutar la comunidad, siempre, por lo demás, hasta encontrar las mejores formas de perpetuarla y por ende vislumbrando ciertos errores que reconocen como parte del aprendizaje.

Por otra parte, no existe en los miembros de La Negra Libertá una urgencia que los presione a definir decisivamente una correlación teórica con su práctica porque es esta última la que termina entregándoles las nociones que les guían de manera fiel a sus procesos y aprendizajes. Significa aprender desde la práctica, por lo tanto, desde la experiencia; y esta experiencia individual sumada a todo el resto de experiencias individuales, generan saberes colectivos que son puestos en práctica durante el rito escénico y dentro de su organización. A esto refiera la transdisciplinaridad como acto de resistencia compuesta de experiencias, oficios, profesiones y conocimientos integrados para la ceremonia mapuche de Solsticio de invierno en La Florida.

¿Cómo la comparsa La Negra Libertá relaciona y entreteje los elementos prácticos y teóricos de su puesta en calle? Quizá la mayor coherencia entre los elementos teóricos y prácticos sea construir un proyecto de Escuela-Comparsa que involucre entre otras cosas resignificar la Alteridad entre comunidades dentro de un territorio.

En ese sentido la palabra escrita no tiene mayor importancia frente a la palabra oral que ratifica la experiencia de reconocimiento que, a su vez, permite la transformación desde la ignorancia al conocimiento, como una anagnórisis ciudadana cuyo beneficio es formar un espacio de creación y encuentro social “que nace de una comunidad y para una comunidad.” (Harcha, 2017. p.259.)

La Negra Libertá y sus miembros están en su mayoría atravesadas/os por un contexto propio del siglo XXI, un siglo marcado por la rápida tecnologización de la vida y su teorización. El francés Nicolas Bourriaud (2008), crítico de arte, definió el *arte relacional* como un “conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social”, y quizá esta sea una posible definición aplicable al concepto de Escuela-Comparsa. El trabajo que desarrolla La Negra Libertá analizado sólo desde las actuales categorías disciplinares de las artes escénicas, limitaría el análisis de todos los procesos sociales que interactúan en la presencia y encuentro de las comunidades en su *puesta en calle*.

En síntesis, al interior de los estudios teatrales que analizan la disciplina como tal en su dimensión técnico-escénica y en su práctica social en Santiago, existen premisas que permiten analizar las prácticas escénicas ejecutadas entre los flujos de población y sus diversas manifestaciones culturales. Pero la concepción categórica de la Comparsa, -más aún de la Escuela-Comparsa como lo es La Negra Libertá- aún no es integrada a los parámetros disciplinares y teóricos como un objeto de estudio que considere el trabajo social

y artístico que desarrollan sus ejecutantes. Probablemente aún falte tiempo para aquello, dado que se trata de procesos creativos que internamente tampoco tienen metodologías estructuradas, por lo tanto es una construcción en desarrollo. De este modo no hay parámetros establecidos para su ejecución porque la autogestión, la educación no formal y los múltiples discursos tampoco pueden ser del todo determinados. Quizá en eso devenga también la teatralidad.

*“La reivindicación de la fiesta, como un acto subversivo, resulta clave para la comprensión del innegable vínculo con la comunidad que estableció su propuesta, así como de la identificación de esta acción como una práctica micropolítica. Pues además de devolverle a la comunidad el derecho a tontería (rasgo propio del carnaval), y de permitirle practicar el poder destructor del humor (que se rebela contra los imaginarios comprometidos con la semejanza), la reivindicación de la fiesta en el contexto chileno -tanto desde los universos simbólicos de las obras así como desde las teatralidades de directo vínculo social que estableció- devolvieron a la comunidad el espacio de la nocturnidad y la vida vivida dentro del orden caótico de la vida nocturna, vida que libera a la comunidad (...)”*

. (Harcha, 2017. p.343.)

**6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.**

**Bidegain, M.** (2011) *Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos* Théatron – Grupo de Teoría Teatral. Buenos Aires.

**Bourriaud, N.** (2008) *Estética relacional*. 2da Edición. Ed. Adriana Hidalgo Buenos Aires.

**Carta de la Transdisciplinariedad** (1994) Convento da Arrábida, Portugal.  
Rescatado desde: [http://redcicue.com/attachments/article/137/2.0%20CARTA %20DE%20LA%20TRANSDISCIPLINARIEDAD.pdf](http://redcicue.com/attachments/article/137/2.0%20CARTA%20DE%20LA%20TRANSDISCIPLINARIEDAD.pdf)

**Castro-Gómez, S.** (2000) “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”.” Recuperado de:  
[http://bvirtual.proeibandes.org/bvirtual/docs/castro\\_gomez.pdf](http://bvirtual.proeibandes.org/bvirtual/docs/castro_gomez.pdf)

**De Toro, A.** (1999) *La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?* Recuperado desde: <http://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/1999/03/El-debate-de-la-postcolonialidad.pdf>

**De Toro, A.** (2006) “Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: Transculturación – Roberto Fernández Retamar: Calibán.” Recuperado desde: [http://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/2006\\_FigurasdelaHibridez.pdf](http://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/2006_FigurasdelaHibridez.pdf)

- De Toro, F.** (2008) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Galerna, 4ª edición.
- Del Campo, A.** (2004) *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Ed. Mosquito Comunicaciones. Serie de Estudios Culturales. Santiago, Chile.
- Di Filippo, M.** (2018). "La corporalidad política de (y en) la fiesta. Reflexiones en torno al carnaval." *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 10(26), 52–63. Recuperado desde:  
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=fap&AN=129658802&site=ehost-live>
- Diéguez, I.** (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Ed. Atuel. Buenos Aires.
- Diéguez, I.** (2009) "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas." Archivo Virtual Artes Escénicas.
- Diéguez, I.** (2015) "Teatralidades. Las expansiones de un término". Universidad Autónoma Metropolitana. *Gestos*, (60).
- Espinoza M. y Miranda R.** (2009) *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Editores bibliodiversidad.
- Féral, J.** (2003) *Acerca de la teatralidad. Cuadernos de Teatro XXI*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Generación.

- Féral, J.** (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Flick, U.** (2007) *El diseño de Investigación Cualitativa*. Traducción por: Tomás del Amo y Carmen Blanco. Ediciones Morata, Madrid.
- García Canclini, N.** (1999) *Imaginario urbanos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- García Canclini, N.** (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- García Canclini, N.** (2006) “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?” En Encina, J. y Montañés, Manuel. *“Construyendo colectivamente la convivencia en la diversidad: los retos de la inmigración”*. España: Ed. Universidad Libre para la Construcción Colectiva (UNILCO)
- Garretón Merino, M.** (2003). *El espacio cultural latinoamericano*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Gibbs, G.** (2007) *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*. Traducción por: Tomás del Amo y Carmen Blanco. Ediciones Morata, Madrid.
- Guerra, S.** (2015) *El retorno del carnaval*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile, Santiago.
- Harcha Cortés, A.** (2017) *Prácticas de teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya*. Editorial Universitaria. Santiago, Chile.

**Kurapel, A.** (2004). *Estética de la insatisfacción*.

Santiago, Chile: Cuarto propio.

**Kvale, S.** (2008) *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*. Traducción por:

Tomás del Amo y Carmen Blanco. Ediciones Morata, Madrid.

**Letelier, M.** (2010) "Teatralidad en la fiesta de Nuestra Señora Guadalupe de

Ayquina, poiesis, metáfora y representación." *Cátedra de Artes N° 8* (2010):

79-97

**Marchionni, F.** (2007) "De las tablas a las calles. Aproximaciones al análisis del

espacio escenográfico vendimial." *Universum*, 22(1), 208-217. Recuperado

desde: <https://search.proquest.com/docview/748425777?accountid=8171>

**Pavis, P.** (1998) *Diccionario del Teatro*. Traducción de Jaume Melendres.

Buenos Aires, Argentina: Paidós.

**Pavis, P.** (2009). "La desconstrucción de la puesta en escena

posmoderna." *Gestos*, 24(48), 13-37. Recuperado desde:

<https://search.proquest.com/docview/748465581?accountid=8171>

**Ransom Carty, R. y Valles González, R.** (2017) "La puesta en escena y el espacio

teatral" (Compilación.) Colección Estudios Teatrales. Cuerpo Académico

Estudios Teatrales. Facultad de Artes UAHC. Ciudad de México: Ficticia.

**Reyes M., R.** (2011). "Tiempo anómico: El carnaval de barranquilla." *Revista*

*Colombiana De Sociología*, 34(1), 103-126. Recuperado desde:

<https://search.proquest.com/docview/1677633683?accountid=8171>

- Rodríguez Alonso, M.** (2016) "La puesta en escena contemporánea: un libro estimulante y necesario. Repensar la puesta en escena hoy." *Monteagudo*, N°21, 329-332. Recuperado desde:  
<https://search.proquest.com/docview/1805771342?accountid=8171>
- Rojas, M.** (2005) "Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación" *Gestos*; Nov 2005; 20, 40; PRISMA Database with HAPI Index. pg. 181
- Taylor, D.** (2015) *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, S. y Bogdan, R.** (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Recuperado de:  
[https://iessb.files.wordpress.com/2015/07/05\\_taylor\\_mc3a9todos.pdf](https://iessb.files.wordpress.com/2015/07/05_taylor_mc3a9todos.pdf)
- Valenzuela, S.** (2009). "AACT: Hacia un arte de acción transdisciplinar".  
*Revista Apuntes* N°132.
- Vega, M. L.** (2008). "Glosario Ilustrado del Carnaval de Barranquilla. Un proyecto piloto de lexicografía moderna." *Pensamiento y Cultura*, 11(1), 139–160.  
Recuperado desde:  
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=40922950&site=ehost-live>
- Villegas, J.** (1999) "Conferencia dictada por Juan Villegas" *Teatro*, (6), pág. 23 – 29. Recuperado de: <https://revistas.uchile.cl/index.php/TR/article/view/20601/21771>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Villegas, J.** (2005) "Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina." Buenos Aires, Argentina: Galerna.

## 7. ANEXOS.

### 7.1 Transcripción de Grupo de discusión.

Fecha: Viernes 05 de julio de 2019

Nº de participantes: 9

Duración: 02:34:00 hrs.

Escuela-Comparsa La Negra Libertá.

Código	Transcripción
E.1.1	E: Para comenzar me gustaría que los que quieran, me contaran ¿Cuál es su vínculo con las artes escénicas en general y las artes callejeras en específico?
E.1.2	M.V.: Mi vínculo con las artes escénicas parte desde muy chico con clases de teatro y ballet, más con teatro si. Luego estudié danza en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Licenciatura en danza. Me especialicé y saqué la licenciatura en educación con mención en pedagogía y coreografía, o dirección escénica, y salí el 2015. Estuve dos años retirado de la universidad por temas económicos y vocacionales. Lo económico era algo difícil de sostener sobretodo cuando vienes de una familia pobre, cuando tienes una mamá y un papá que no son profesionales y que no se dedican a ningún tipo de arte. Se te hace un poco difícil el camino porque para los padres es utópico dedicarse a las artes y trabajar en eso profesionalmente, ya sea en creación, pedagogía, investigación, etc. Mi vínculo con las artes escénicas parte por la necesidad de, siendo niño, moverme y expresarme, de relacionarme con mi cuerpo; me fui dando cuenta con el tiempo. Mi tesis de pedagogía la hice sobre aproximaciones metodológicas a una educación carnavalera y gracias a esa tesis me empecé a vincular más con las danzas en la calle.

	<p>Antes de entrar a la universidad practicaba danzas afro y luego, después del receso, retomé la práctica. Ahí conocí el tumbé, que tomó mucho sentido para mí porque tenía relación con la identidad territorial de un sector afrodescendiente de Chile y fui a bailar al Carnaval Negro de Perú para conocer más danzas afro y pasé a Arica para bailar con la comparsa <i>La Tumba Carnaval</i> y luego con la comparsa <i>Oro Negro</i> en donde profundicé el estudio.</p>
E.1.3	<p>R.P.: Mi relación con las artes escénicas parte en el colegio con talleres de danza contemporánea y de teatro. Luego de eso ingresé a un colegio artístico llamado ISUCH en donde me especialicé en la danza y técnicas más académicas. Ahí me convencí de hacer mis estudios universitarios también enfocados en la danza y estudié en la Universidad de Chile la Licenciatura en Artes con mención en danza. Luego hice la formación en pedagogía en danza en la misma universidad. Entonces he participado desde mi formación escolar en compañías escolares y municipales, juveniles. Luego en la Universidad comencé a participar en el colectivo artístico <i>Teatro Capital</i> y en otros colectivos independientes. Ahora bailo en la compañía <i>Jafco América</i> de danza afro-haitiana contemporánea y en otras agrupaciones. Esos son lugares en donde también he estudiado, a parte de los profesores y de las otras escuelas, las danzas afro, que se desenmarcan un poco de las artes escénicas, creo yo, en el sentido de que son danzas más comunitarias y más rituales en algunos casos, que no tienen esa noción de lo “escénico”. Con respecto a las artes callejeras... he habitado el carnaval desde hace muchos años como espectadora recurrente. Me enamoré en el Carnaval de Oruro y luego empecé a presenciar los carnavales santiaguinos. Hace como cuatro años ingresé a la comparsa afroperuana <i>Lambayeque</i>, donde participé por primera vez en un carnaval. Ahí estuve como un año y medio y hace dos ingresé a <i>La Negra Libertá</i>.</p>
E.1.4	<p>G.S.: Bueno, en general yo empecé bailando, dedicándome a la danza al mismo tiempo que a la calle. Eso fue en la comparsa <i>La</i></p>

	<p><i>Cumbiamba</i>, en una convocatoria abierta para hombres danzantes, bailarines. Siempre faltan hombres bailando en las comparsas. Ahí empecé mi relación con las artes callejeras y las artes escénicas en general. Antes de eso había participado en la universidad de un taller de salsa y bachata, pero yo soy diseñador gráfico. Fue un taller no muy serio realmente, era sólo ir y pasarlo bien. A La Negra Libertá entré en noviembre del año pasado.</p>
E.1.5	<p>C.L.: Yo partí altiro en la calle con La Negra Libertá en marzo de 2018, con el primer ciclo. Ah, pero mi acercamiento a las artes escénicas partió porque iba a clases de bollywood y con ese taller presentamos una vez en una especie de escenario, con público y todo, y ahí tuve una experiencia escénica antes de la calle. Pero yo vengo de otro rubro, soy trabajadora social.</p>
E.1.6	<p>D.R.: Mi relación con las artes escénicas tiene que ver netamente con un trabajo de callejero, de comparsa de hecho. En verdad no porque partí también en un taller de afroperuano que daba el M.V., pero en la población. Él es mi primer maestro... Sí, empecé con él ahí en La Araucaria, y fue bacán porque siento que descubrí algo que explotó en mí. Fue un taller que se hizo en la población, así llegué yo, una amiga me dijo y ahí fui.</p>
E.1.7	<p><b>E: ¿Y eso hace cuánto ocurrió?</b></p>
E.1.8	<p>D.R.: Hace unos cinco años. Y ahí me gustó caleta el afroperuano, sin querer fui a afroperuano. Estaba mal y necesitaba algo... y fui y bailé en ese taller que era un taller de danza, de afroperuano, por algo se dan las cosas. Y me enamoré caleta del ritmo y ahí seguí también al M.V. porque me gustó como educador, fue muy amable. Y más encima que todas las cabras eran pulentas, las que iban siempre. Siento que fue mi primera apertura a muchas cosas. Yo estaba en un proceso de emancipación y eso fue aún más de mover el cuerpo... Eso estuvo bueno... De ahí pasé a <i>Lambayeque</i>, que también fue una comparsa afroperuana, luego a <i>La Samba China Chola</i> y ahora <i>La Negra Libertá</i>. He estado todo este tiempo en la danza, me gusta mucho. Y además la creo y la siento muy importante en el contexto en</p>

	<p>el que creo y trabajo, cachai'. Yo igual soy trabajadora social, pero de alguna forma también elijo en qué lugares trabajar. Siento que estos talleres que llegan a la pobla son una gran apertura al mundo también. Eso es pulento. Y eso mismo de poder moverte cachai', es bacán, te libera.</p>
E.1.9	<p><b>E: Entonces en este grupo convergen personas de diferentes profesiones u oficios... ¿Cuál es el valor que le atribuyen a la existencia de estas variadas disciplinas al interior de la comparsa? ¿Se mezclan en algún punto el trabajo social con el diseño gráfico, con el teatro y la danza, por ejemplo?</b></p>
E.1.10	<p>G.S.: ¿Tú dices como el poner tu especialidad o lo que hagas al servicio de la comparsa? Porque creo que eso es lo que ha pasado últimamente. Yo hago diseño gráfico y cuando necesitan que haga algo yo lo hago cachai, y hay otras personas que hacen otras pegas desde sus profesiones.</p>
E.1.11	<p><b>E: Claro, analizando las disciplinas al interior de la comparsa. Estoy hablando de su participación en La Negra Libertá.</b></p>
E.1.12	<p>C.L.: ¿Tú estás preguntando sobre cómo nuestra disciplina, en la que trabajamos a diario, se converge con esto? ¿O cómo nosotros utilizamos esto mismo en la vida?</p>
E.1.13	<p><b>E: Pueden ser ambas...</b></p>
E.1.14	<p>M.V.: Yo estoy de acuerdo con lo que dice el G.S., de alguna manera han aparecido desde una mirada más funcional. No como una interdisciplinariedad, o transdisciplinariedad que ya sería como que yo fuera a hacer trabajo social dentro de La Negra Libertá siendo que no soy trabajador social o ella bailarina si no lo es. Yo creo que sí pasa.</p>
E.1.15	<p>D.R.: Yo creo que se cruzan los saberes, por eso funciona también.</p>
E.1.16	<p>M.V.: Sí, por ejemplo, el diseño gráfico aparecía en el afiche.</p>
E.1.17	<p>D.R.: Y todo con un objetivo de trasfondo.</p>
E.1.18	<p><b>E: ¿Y eso funciona así? ¿Se da así?</b></p>
E.1.19	<p>M.V.: Sí.</p>
E.1.20	<p>R.P.: Las cabras que trabajan en el vestuario son todas costureras.</p>
E.1.21	<p>G.S.: Claro, hacen los trajes.</p>

E.1.22	R.P.: O su mamá...
E.1.23	M.V.: Siento que quizás eso no es tan consciente. Porque podría ser más intencionado quizás...
E.1.24	C.L.: No, yo creo que sí saben porque las cabras que están,.. O sea, yo participo en esa comisión, pero dentro de la planificación que nosotras tenemos en cómo llevar el ritmo para que llegue el vestuario a la fecha... las cabras son como: "Ya, yo sé coser, voy a aprender a hacer esto." Entonces ahí las cabras han hecho la mansa pega igual, o como dice la R.P. dan el dato de la mamá cachai, entonces todo se está mezclando siempre. En lo personal yo igual, varias compañeras se me han acercado muy en privado para que las ayude en ciertas cosas, o a veces hemos hablado con la D.R., y nos reímos porque decimos que esto es muy de trabajadora social, porque es ver la estructura de todo para que funcione. Entonces siento que sí se mezclan las disciplinas en nuestra vida, tanto en la cotidianidad de tu empleo y cosas así, como en el espacio de La Negra Libertá. Por ejemplo, en estos momentos yo estoy trabajando con migrantes y no sé, las chiquillas a veces llegan y primero hablan de lo estético del pelo y yo les digo después: "Sabes que yo bailo tumbé" y me dicen: "¿Y cómo es el tumbé?" Y como que ahí empezamos a hablar hasta hacer un trabajo de reconocimiento. "Oh este ritmo se parece a este otro", cachai. A mí al menos eso me ha servido mucho.
E.1.25	<b>E: ¿Y gente que tú atiendes participa de la comparsa?</b>
E.1.26	C.L.: No.
E.1.27	<b>E: ¿O alguien baila otra cosa?</b>
E.1.28	C.L.: Hay algunas que bailan desde sus grupos. De Perú o Bolivia, hay hartos que bailan. De Colombia igual. De Haití no, argentinos tampoco. Pero sí, igual hay gente que sí.
E.1.29	D.R.: Igual se activan caleta de redes también. Es muy constante eso, hay un trabajo territorial de base. O sea, por lo menos se ha intentado y es la intención de La Negra Libertá.
E.1.30	G.S.: Cada cual se dispone a eso.
E.1.31	<b>E: Entonces ¿Cuál es el sentido que tiene para ustedes el trabajo que</b>

	<b>desarrollan en conjunto como comparsa La Negra Libertá?</b>
E.1.32	C.L.: Yo tengo un sentir. A mí en lo personal, muy desde mis entrañas, mi sentido es totalmente de amor conmigo. Como que en la comparsa yo me encontré mucho, con un cuerpo que tenía muy reprimido cachai, y al principio me costó caleta. Yo tengo hartos amigos que sacan fotos y yo les decía: "No me saques fotos" Porque era un tema muy personal y viene también desde la raíz que yo sufrí trastornos alimenticios mucho tiempo, entonces tenía mi cuerpo muy reprimido y cuando empecé con la comparsa para mi fue una liberación muy bonita, de volver a sentirme tanto por dentro, como desde cómo me siento por cómo me veo.
E.1.33	G.S.: Yo creo que para todos. Es para dentro y también para afuera, es para uno y también de alguna manera como que retribuyes. Entonces es un espacio en donde idealmente creo yo que se hacen las cosas de manera distinta a como se hacen afuera; distinta a las dinámicas de los trabajos y esas cosas, esa es la idea, entonces es una responsabilidad también, si dices que vas a hacer algo igual es ideal tomárselo en serio porque es una responsabilidad, es un privilegio, un lujo de poder hacer. Y eso es importante porque te transforma a ti y también puedes transformar tus relaciones para afuera. Eso me pasa a mí, entonces cada quien tiene su viaje personal con esto, pero también estamos funcionando y viviendo ese viaje personal con un objetivo común para todas y todos.
E.1.34	<b>E: ¿Cuál sería ese objetivo?</b>
E.1.35	G.S.: Formar comunidad y así hacer las cosas distinto.
E.1.36	M.V.: El primer sentido... dar a conocer el tumbe y difundirlo. Sí, difundir el tumbe, que sea una plataforma para que llegue otra gente de Arica también a enseñarlo.
E.1.37	R.P.: Yo creo que son hartos los sentidos que se cruzan y para mi prima el sentido político que hay en diferentes cosas que componen una comparsa. Como por ejemplo que sea en la calle, que estén nuestras cuerpas presentes, danzando o tocando; y el dedicarse a hacer comunidad en torno a eso. Siento que todo, incluso lo artístico,

	se cruza con lo político cuando se hace en la calle.
E.1.38	<b>E: ¿Y cómo creen que su intervención, la propuesta de La Negra Libertá, incide o repercute en la comunidad?</b>
E.1.39	C.Go.: "En la comunidad" vendría siendo... Me imagino en seguida como la instancia del pasacalle - calle. Como el pasacalle y nosotras bailando en la calle, en poblaciones... ¿A esa comunidad te refieres o si se hace un trabajo a parte?
E.1.40	<b>E: Puede ser en ambas, en la comunidad que ustedes generan y en el vínculo que generan con la comunidad en donde ustedes desarrollan sus actividades.</b>
E.1.41	M.V.: En el amplio sentido de la palabra comunidad.
E.1.42	C.Go.: Es cuático porque cuando estás haciendo comunidad es imposible pensar en lo individual y viceversa. Entonces se me vienen muchas cosas a la cabeza, qué difícil...
E.1.43	D.R.: Yo creo que sí, que efectivamente incide. Incide porque es una retroalimentación constante y yo por ejemplo creo que en la instancia en que nosotros vamos al carnaval a bailar y a presentar el trabajo que se ha hecho durante un período establecido, los que son los principales actores ahí, y los que ven, los que son espectadores, son niñas y niños de las poblaciones organizadas a las que vamos, o por lo menos ese es el lineamiento. Yo creo que siempre al llevar una intervención artística o llevar una instancia de arte, de música, de danza, de teatro a alguna población, claramente influye directamente en un niño o una niña que lo ve. Entendiendo de que en esa zona quizá el acceso a la cultura no es tan posible. A veces hasta nula.
E.1.44	<b>E: ¿Ustedes sólo van a poblaciones?</b>
E.1.45	R.P.: No, no sólo a poblaciones. Hemos ido a....
E.1.46	G.S.: ¿Conmemoraciones?
E.1.47	R.P.: Sí. Igual las conmemoraciones son en las poblaciones ¿O no?
E.1.48	C.L.: No siempre, no necesariamente. Cuando bailamos también en la Universidad de Chile, en el Teatro Cariola...
E.1.49	C.Go: Caro, no son sólo poblaciones, pero la mayoría de las veces sí. Si la pregunta fuera ¿Dónde estamos enfocando el principal trabajo?

	Sí, las poblaciones. Las otras no son instancias de... De hecho, han sido trabajos, hemos ganado plata.
E.1.50	C.Ga.: Es que la población es el principal territorio que se organiza. Entonces mayoritariamente sí optamos por participar en instancias en donde la gente se organiza y por lo tanto son poblaciones, pero también hemos participado de otras instancias de organización fuera de las poblaciones y en instancias que tienen otro objetivo también, pero sin desligarnos de nuestro discurso.
E.1.51	G.S.: Yo lo veo como un momento histórico igual. Sumado a eso que dicen las chiquillas, nosotros tenemos la cultura de lo rápido, todo es rápido. Entonces también nuestras expectativas responden a esa cultura. Y más allá de eso, yo creo que estamos viviendo una parte del proceso porque los carnavales se vienen recuperando, van agarrando fuerza cada año, cachai'; no viene de ahora quizás, pero cada año se va haciendo más grande y eso es un proceso que cortaron en la dictadura, entonces esa es una primera fase que es hacer comunidad, empezar a conectarse con la gente de alguna manera que nosotros podamos con el carnaval o con el pasacalle, con el arte callejero. Pero falta para los objetivos que de repente percibimos idealmente. Eso se está forjando, por eso yo lo veo como un proceso histórico, porque se está recién recuperando, entonces hay que mantenerlo. Es largo el trabajo igual porque estamos recién conectando con la gente según yo, no es que ahora somos parte de una población o de una comunidad per se. Hay personas que están organizadas en sus propios territorios, pero como La Negra Libertá se está pasando por mucha gente ahora, entonces es una primera etapa... es largo.
E.1.52	C.Go.: Es para adentro igual po, hablando desde la comunidad. Entre nosotras mismas también es lo mismo, tal como dice el G.S., esa idea de no precipitarse a esta inmediatez de comunidad porque claro, es súper fácil decirlo, pero es súper difícil lograrlo también. Entonces ¿cómo repercute eso en nosotras?... quizás ese es el mayor aprendizaje, cómo hacer comunidad.

E.1.53	<b>E: ¿Cómo organizan y gestionan su quehacer al interior del grupo?</b>
E.1.54	C.L.: Por comisiones. ¿A eso te refieres?
E.1.55	<b>E: Sí.</b>
E.1.56	G.S.: O sea cómo funciona la comparsa.
E.1.57	D.R.: Escogemos la autogestión como forma de autofinanciarnos y de gestionar todas las necesidades que tenemos en el grupo.
E.1.58	C.Ga.: Pero igual contamos con una mensualidad. O sea, nos gustaría que, en algún futuro, en algún momento, pudiéramos financiarnos sólo con la autogestión, pero también se vuelve complejo. Hay caleta de pega de por medio, entonces... Tener una caja chica para reparar los bombos en caso de que se echen a perder, el transporte, los vestuarios...
E.1.59	C.Go.: Igual agregar que hay caleta de cosas establecidas, pero que no se cumplen al cien por ciento.
E.1.60	C.Ga.: Claro, como los pagos.
E.1.61	C.Go.: O el funcionamiento de comisiones.
E.1.62	C.Ga.: Claro, como cumplir con las responsabilidades previamente ya discutidas y acordadas entre todos, todas y todes.
E.1.63	<b>E: ¿En eso tambalea un poco la organización?</b>
E.1.64	C.Ga.: Es que por lo mismo que decía la C.Go. con respecto a nuestra comunidad. Estamos en construcción también, estamos descubriendo nuestros caminos y desde la sinceridad, ha sido súper complejo.
E.1.65	<b>E: ¿Pero ha sido un impedimento?</b>
E.1.66	C.Ga.: Sí, yo creo que en varias aristas sí.
E.1.67	M.V.: ¿El no respetar acuerdos?
E.1.68	C.Ga.: Sí.
E.1.69	C.L.: Es que se retrocede mucho.
E.1.70	C.Go.: No se retrocede, pero tampoco se avanza.
E.1.71	C.L.: Depende, pero en general es eso, que no entendemos todavía que somos comunidad. A veces lo ven como algo muy pasajero, pero creo que no es tan pasajero. O sea, ya que estás constantemente en algo como por un mes, ya no es pasajero, pero entonces, como han dicho muchas acá, el respetar el sentido del tiempo de los y las

	compañeras es algo que no pasa, y si es que pasa es porque hay alguien que está ahí súper maternalistamente a veces, o paternalistamente, así como: "Oye, esto, esto otro..." Nos cuenta mucho, pero es por eso. Yo creo que porque no hay un sentido tan de comunidad.
E.1.72	M.V.: Sí, quizá por eso nos costó tanto decir que en verdad nos situamos como una comunidad; porque no hemos respetado acuerdos o a lo mejor faltan algunos objetivos en algunos aspectos...
E.1.73	C.Go.: Discutir algunas cosas...
E.1.74	M.V: Y que estemos en acuerdo.
E.1.75	<b>E: ¿Cuánto tiempo llevan juntos?</b>
E.1.76	C.Ga.: Dos años. Y esos años igual han mutado porque si bien ahora está el trabajo de comisiones, no fue así desde el principio.
E.1.77	<b>E: ¿Cuáles son esas comisiones?</b>
E.1.78	C.Ga.: Está Finanzas y Autogestión que es la comisión que se encarga de organizar los eventos de autogestión, <i>mangueos*</i> , y además de recibir las mensualidades y distribuir los dineros para los distintos usos. Está la comisión de arte y creatividad que se encarga de todo lo escénico y el crear, entonces hay una subdivisión en la que está la parte de danza que ahí están a cargo la R.P. y el M.V.; hay una división de vestuario, está la parte de música en donde las cabras se están haciendo cargo entre sí mismas, y la parte de figuras en donde está D. Está también la comisión de investigación que se encarga de hacer actividades para el autoaprendizaje y el aprendizaje colectivo, traen distintas profesoras y profesores para ayudarnos en los diversos contenidos y además hacen otras dinámicas. La comisión de autocuidado y autodefensa se encarga de la creación de protocolos e instancias de comunidad. Y la de territorio que es vinculación territorial, trabajar directamente con los territorios y vincularnos con aquellos en los que estamos participando. No sé si se me escapa alguna...
E.1.79	G.S.: Difusión y propaganda.
E.1.80	C.Ga.: Sí, yo estoy ahí. Difusión y propaganda, que se encarga de

	armar propaganda desde nuestro discurso político y la distinta información que se quiere difundir.
E.1.81	<b>E: ¿Cuál creen que es la importancia de la comparsa como proyecto formativo de escuela-comparsa?</b>
E.1.82	M.V.: Igual a mí me pasa algo. Siento que todas las comparsas son escuelas, como que están enfrentadas a algo nuevo entre muchos, entonces tienen que aprender a generar organización, a generar vínculos, a generar aprendizaje para poder formarse como comparsa. Entonces todas las comparsas se deberían llamar escuela-comparsa, porque no hay una tradición de comparsa hacia atrás, por lo menos aquí en Santiago... Y es diferente igual a las cofradías del norte, por ejemplo, que son familiares todos y que hay una tradición, tú bailas caporal a las cinco de la mañana y da igual, tú bailas porque no tienes con quien más quedarte; baila tu mamá, tu papá, tu abuela, tu tío, tu primo. Acá es diferente, aparece desde otro lugar, como un empoderamiento social o algo así quizás. Así lo veo, es escuela.
E.1.83	G.S.: Me pasa que... bueno, yo no conozco bailarines y otros mundos de la danza y de las artes y de la música, pero en el mundo afro... para mí hay un tema de la apropiación de personas que imparten este tipo de conocimiento; que las dinámicas que te dan de conversación y de relación con esas personas, te va dejando y te va acercando, como el tema de los egos. Me pasa que espacios como este, es en donde las cosas se tienen que hacer distinto, en todos los ámbitos posibles. Es bacán encontrar algo humano en donde puedes romper eso academicista mercantil, en el sentido de que también te entregan algo para que tú te apropiés de eso y también lo puedas compartir de alguna manera. No se trata de que vayas a hacer profesor de eso, sino que es un conocimiento que se entrega y que también se muestra, se comparte con tus mismas compañeras y compañeros, con otra gente, y eso creo que es una importancia de ser comparsa-escuela porque empiezas a hacer un cambio personal, es escuela en ese sentido también, no sólo en lo académico y teórico, es escuela en muchos otros sentidos y eso es importante porque, de nuevo, es

	aprender a hacer comunidad.
E.1.84	D.R.: Es que es una educación no formal, y no siempre se valida así.
E.1.85	M.V.: Habría que definir el término escuela ahora. Qué es escuela para cada uno. Porque para mí es una cárcel, entonces como que no debería llamarse escuela ahora que lo pienso. (Risas)
E.1.86	C.Go.: La escuela formal... igual está esa diferenciación.
E.1.87	M.V.: Pero no formal no sería escuela po.
E.1.88	C.Go.: Depende del punto de vista.
E.1.89	M.V.: Yo hablo del liceo, de la normalización en la adolescencia y todas esas cosas que están fuertes en algunos liceos, pero claro, son liceos, no escuelas. Escuela en este caso es como una idea más antigua, más romántica.
E.1.90	C.Ga: Pero es que eso puede ser una escuela, pero para mi esa es la escuela formal y estandarizada, para mi la escuela está ligada a la educación y la educación puede ser formal o no formal, puede ser popular o no, puede pertenecer a una institución o no.
E.1.91	<b>E: ¿Conciben la comparsa como una identidad ideológica? ¿Cómo creen que la comparsa logra construirse como una identidad ideológica?</b>
E.1.92	R.P.: Así como de primera diría que no, pero quisiera saber a qué te refieres con considerar la comparsa algo ideológico... ¿Dentro de mi vida?
E.1.93	<b>E: No, más bien como discurso.</b>
E.1.94	M.V.: Qué es ideológico. ¿Es lo mismo que ideología?
E.1.95	R.P.: Es como algo que es irreal igual...
E.1.96	<b>E: Me refiero a que, ya que algunos lo mencionaron antes, como comparsa igual hay un discurso que es hacia donde se apunta la representación de todo, ¿no? ¿Por qué dirías que no es una identidad ideológica?</b>
E.1.97	R.P.: No siento que se construye a partir de ideales, creo que son cosas bien concretas que la hacen político, la hacen resistente, desde lo afro que es el tumbe hasta lo artístico, lo que se da en la población, qué es lo que se dice, cuál es el discurso artístico. Creo que eso es

	muy concreto, por eso no me parece una ideología. Igual creo que eso se cruza con ciertas individualidades... cada una tiene sus propias creencias, espiritualidades; individualidades que se ponen en diálogo, y tal vez en algunas de nosotras hay algún tipo de ideología y tal vez en algunas no.
E.1.98	<b>E: Yo voy a lo concreto que es la presentación de la comparsa, porque al final todas y todos bailan, todas y todos cantan, todas y todos ejecutan algo y me imagino que eso sí responde a un discurso común. A eso común me refiero, entendiendo que está lleno de individualidades.</b>
E.1.99	M.V.: Yo siento que no tenemos un discurso, así como un discurso. Siento que se está construyendo desde lo concreto.
E.1.100	<b>E: Y si tuvieran que definir su discurso ahora, ¿cuál sería?</b>
E.1.101	C.Go: Desde el antirracismo... desde el feminismo...
E.1.102	M.V.: Claro, como esos conceptos.
E.1.103	C.Go: Quizás ahí entra la palabra ideología... Desde la ideología de ciertas prácticas comunes como el antirracismo, el feminismo... O “lo popular” por delante... Eso es desde dónde te vas a parar. Quizás se basa en ciertas ideologías que pueden ser comunes o individuales.
E.1.104	M.V: ¿El antirracismo es una ideología? La ideología no es como el comunismo, el fascismo... ¿No?
E.1.105	G.S.: Es que al final son ideas que te llevan como a nuestra idea de bien, de bienestar, de hacer un bien. Por eso hay cada vez más comparsas, hay muchas maneras de hacer eso dentro de una presentación. Para mí puede ser des-elitizar un poco la puesta en escena de algo, una presentación artística... Para la gente puede ser otra cosa, pero todas esas responden a ideas y a hacer una especie de bien. Y en ese sentido concordamos caleta. A todas nos hace sentido salir a hacer un bien y todas sentimos que eso es lo que estamos haciendo al salir a presentar a la calle, y son distintas las razones de eso también, hay personas a las que le predomina lo político como primera idea, personas en las que predomina el sentir artístico, o todo junto y se mezclan, pero primeramente así como con

	<p>la parada que vas por delante es eso, creo que es generar una búsqueda del bien porque también nos hace bien a nosotros. Es como un bienestar común, nosotros acostumbramos a sentirnos mal por buscar un bien personal cuando también hay como colectivo también. Al mismo tiempo el colectivo va a hacer un bien personal.</p>
E.1.106	<p>M.V.: No alcancé a entenderte lo del bien... como que cuando hablo del bien y del mal me complico. Me pasa que en el caso de lo que tú hablabas denante, el tiempo de producción y de trabajo... El tiempo de producción versus el tiempo de ocio, ocuparlo en otro oficio y producir de otra manera, estar en otro temporalidad ¿me entiendes? Ahí estaríamos haciendo algo mal, pero buscando el bien que sería como... ¿tener mucho dinero? ¿trabajar mucho? En cambio acá no, es diferente al tiempo de producción del capitalismo...</p>
E.1.107	<p>G.S: Por eso el bien para cada quien. Por eso yo sé que nos paramos de distinta manera sobre el bien y el mal, pero en este punto creo que por eso estamos acá, porque concordamos en ese sentido.</p>
E.1.108	<p>R.P: Igual organizarte es como una búsqueda de bienestar actualmente, siento. Como que estamos tan solitos que necesitamos organizarnos para sentirnos acompañados...</p>
E.1.109	<p>M.V.: Es que después de una dictadura en donde te perseguían por todo... O sea yo, no sé si han escuchado de sus familiares, pero unos relatos brígidis, de imposibilidad de organizarse, y eso fue hace poco cachaí', somos como hijos de eso...</p>
E.1.110	<p>C.Ga.: Y yo igual encuentro la importancia de sentirte identificada con una u otra que va al lado tuyo. Yo siento que por lo menos a mí, eso es lo que me está moviendo dentro. No sólo de La Negra Libertá, sino que en otros espacios personales también. El sentirme identificada con las cosas que comparto, con los intereses, el danzar por ejemplo, me mueven esos espacios comunes. Saber que al final es eso, lo que dice la R.P., no estar sola. Y busco esa comunidad y tratar de construirla.</p>
E.1.111	<p><b>E: ¿Y desde dónde surge el interés por estudiar la tumba carnaval o tumba?</b></p>

E.1.112	C.Go.: Yo creo que ahí hay distintas opiniones. Desde gente que siempre lo supo y desde gente que llegó ahí sin saberlo, que yo creo que somos la mayoría. Igual yo fui sin saber mucho a lo que iba y otra gente me imagino, siempre lo supo y apostó por eso, apostó por el espacio, empezar a construir, pero yo creo que en general, así como a nivel comparsa, creo que la mayoría llegamos sin saberlo. El interés quizás fue un poco innato. ¿A eso te refieres con el tumbe cierto? O sea, aprender del tumbe, saber de dónde viene, qué es?
E.1.113	<b>E: Sí, claro. ¿Cuál es el interés de La Negra Libertá por enseñar y aprender el tumbe?</b>
E.1.114	M.V.: Es que si hablas de “enseñar” el tumbe... claro, nosotros enseñamos el tumbe en La Negra Libertá, pero en el caso de las chiquillas... “aprender” el tumbe... Claro, yo también creo que hay, como dice la cata, gente que entra sin saber porque es afro no más.
E.1.115	C.Go.: Claro, igual es importante eso, entrar a un espacio desde la convicción de que no sé: vas a bailar danza afro, tocar, conocer algo afro, pero quizás el desconocimiento está en lo afrochileno, el tumbe, Arica, Azapa... Todo eso viene después.
E.1.116	<b>E: ¿Y hay miembros de la comparsa que sean ariqueños?</b>
E.1.117	M.V.: No, ahora no.
E.1.118	<b>E: ¿Y afrodescendientes?</b>
E.1.119	M.V.: Sí. Pero empezamos con ariqueños y otros que vivieron mucho tiempo en Arica, diez o doce años y acá estuvieron al principio, pero después ya no.
E.1.120	<b>E: ¿Y por qué el tumbe entonces?</b>
E.1.121	C.Go.: Esa pregunta es como para M.V.
E.1.122	M.V.: Bueno yo fui parte de los que empezamos con el interés de traer el tumbe. Yo lo conocí en la Compañía Mestizo, con la Nicole Ortiz. Ella hizo unas clases hace muchos años en la Compañía Mestizo y yo era parte del elenco de esa compañía, entonces quedé loco, me encantó y le pregunté cómo llegar a Arica; y de a poco hice los contactos y llegué a bailar en <i>La Tumba Carnaval</i> . Después pasó mucho tiempo y yo tenía interés por el afrochileno porque igual bailaba

	<p>varias danzas ahí, algunas en profundidad, otras sólo el repertorio no más y por salir al escenario, y bueno, ella hizo la clase, a mí me interesó, fui y bailé en <i>La Tumba Carnaval</i> y después al tiempo... Yo siempre quise que llegara a Santiago, pero al tiro caché que había una tensión con que yo fuera santiaguino, me enfrenté a situaciones complicadas igual, de discriminación un poco... Así como: "Uy, el santiaguino...", muy observado, y yo al lado. Era el deseo de traer una danza tan linda que reconoce nuestra historia afrochilena, del sector, en donde también te das cuenta de que hubo esclavizados, cimarrones y afrodescendientes por otros lados. De verdad era interesante traerlo para la población, hacia la zona sur. Ese fue el interés, traerlo, y al principio vincularnos con gente de Arica y cuando venía gente de Arica era: "Sí, ven, dale, entra...", y después fue variando. Se fue como apretando más, generando más escuela, cada vez más grande, todas las líneas se cruzaron horizontalmente. Eso, mi interés fue ese.</p>
E.1.123	<p>C.Go.: Quizás la pregunta para las otras cabras es qué las mantiene ya conocido esto. Qué las mantiene para seguir estando. No sé si yo puedo responderlo tampoco, pero siento que así es más abierta la pregunta.</p>
E.1.124	<p><b>E: Sí. ¿Alguien se motiva a responder?</b></p>
E.1.125	<p>C.S.: La verdad es que yo había visto a La Negra Libertá muy choriza en la calle, y tanto la bulla como el hecho de los gritos que se pegan como el de guerra, que son casi los mismos de ahora, los vi en carnavales como el de Manuel Gutiérrez*, que creo los vi como dos veces allá porque no recuerdo haberlos visto en otro lugar. Me llamaron caleta la atención y yo sin querer queriendo un día hice clic en asistir y me enamoré y llegué aquí. Bailé, bailé, bailé y comencé a descubrir mucho más, no llegué así como tú lo dices cachai', porque yo sí sabía de donde venían, ya los había visto entonces vas entiendo más o menos cómo se... Como que me faltaba saber más sobre cómo se organizaban más que nada, porque al final el baile y todas esas cosas van de la mano y se van a prendiendo en el camino, el cómo de</p>

	verdad te organizas, de verdad para dónde quieres ir, qué estas haciendo. Y como que ya sabía a lo que venía.
E.1.126	<b>E: ¿Pero tú entraste sabiendo que era tumba?</b>
E.1.127	C.S.: Sí po, porque igual había ido para el Carnaval de Arica, dos veces, y vi y asimilé todo, como que ahí relacioné sin saber que estaba <i>La Tumba Carnaval</i> .
E.1.128	<b>E: ¿Y ahora para el Carnaval de Arica fueron algunos miembros de la Comparsa?</b>
E.1.129	M.V: Sí, a bailar. Yo llegué como tres días antes para el Convite*.
E.1.130	<b>E: ¿Cuáles son los principales temas de creación de La Negra Libertá?</b>
E.1.132	C.L.: No sé, yo pienso que, al menos de los que yo identifico... Por ejemplo ahora que viene el carnaval de Cartagena, está enfocado al tema del agua y a las cosas más ambientales, cuando fue el tema de la marcha del 25 de junio, para la unidad por el aborto libre, fue una contingencia mucho más feminista, con cantos feministas...
E.1.133	C.Go.: Y antirracista.
E.1.134	C.L.: Y antirracista, como que va a eso. Cuando salió Guerra recuerdo que igual fue porque era contingente y estaba ocurriendo. Entonces siento que cosas así han ido ocurriendo. Para el We Tripantu fue algo más tradicional porque se hace todos los años.
E.1.135	<b>E: Cuando asisten a conmemoraciones y se presentan en la calle o en teatros ¿Lo hacen también durante esas fechas en instancias como el ensayo?</b>
E.1.136	C.Go.: ¿Si conmemoramos siempre en todas las instancias las mismas cosas?
E.1.137	<b>E: No, pregunto si la instancia de ensayo es conmemorativa al mismo tiempo que formativa. Porque no todas saben inmediatamente a quién se conmemora y por qué, o conocen el lugar a dónde van, por ejemplo.</b>
E.1.138	C.L.: Ah ya entendí. Tú dices si es que hablamos, por ejemplo, por qué vamos al carnaval de La Victoria cuando vamos al de La Victoria.
E.1.139	<b>E: Claro.</b>

E.1.140	C.L.: Yo me acuerdo que el año pasado la comparsa estaba nuevita, muy nuevita. O sea, seguimos siendo nuevos, pero... Cuando fue lo de Manuel Gutiérrez vimos documentales de porqué se conmemoraba eso. Cuando fue lo de Camilo Catrillanca también lo hablamos. Este año cuando la D.R. estuvo en la organización de We Tripantu, ella nos decía las fechas o cuando habían reuniones. Cuando se hizo esa fecha de reunión antes del carnaval, fueron personas de la pobla a contarnos cómo había surgido el carnaval, pero este año ha sido más individual a comparación del año pasado, que la comisión de investigación igual era cuática en eso, cuando ustedes hacían la bajada de información.
E.1.141	R.P: Era como una contextualización de cada carnaval casi.
E.1.142	C.S.: Sí, me acuerdo también cuando fuimos a Lo Espejo...
E.1.143	R.P: Sí.
E.1.144	<b>E: ¿Hacia quienes está dirigido el trabajo? ¿Creen que está dirigido a alguien en específico?</b>
E.1.145	C.L.: Yo creo que a los espacios populares, las poblaciones. Y lo otro es a los espacios en donde pasa algo de contingencia político-social... También estaríamos ahí. O sea, cuando definimos hacer espacios de break, por ejemplo en la época de fin de año, o en septiembre, igual se da a discutir si vamos a parar todo y siempre se habla de que no. Si pasa algo contingente es obvio que aquí vamos a salir a la calle y hay que ir.
E.1.146	<b>E: ¿Y eso es parte de los acuerdos que se toman?</b>
E.1.147	C.L: Yo siento que sí.
E.1.148	J.C: Son ciertas cosas que a todos no llegan y que nos mueven, que nos remecen súper fuerte también. Y eso es parte de lo común que tenemos. Que hay cosas que no podemos dejar que pasen desapercibidas. Igual hay que manifestarse en ese sentido.
E.1.149	<b>E: ¿Cuál fue la última presentación a la que asistieron?</b>
E.1.150	D.R.: Estamos trabajando en el repertorio para el Carnaval de Cartagena, al que vamos a viajar.
E.1.151	C.Go: Eso. Lo último fue lo de Macarena Valdés*.

E.1.152	C.L.: No, fue Manuel Gutiérrez.
E.1.153	G.S.: Claro, es que fueron los dos carnavales en una semana, viernes y sábado.
E.1.154	<b>E: Entonces volviendo a la pregunta, ¿A quién está dirigido el trabajo?</b>
E.1.155	R.P.: Yo creo que tal vez a una mezcla de nosotras mismas, que ahí nos auto ayudamos en muchos sentidos, y a la visibilización de algunas luchas. Por ejemplo, la afrodescendencia. O sea, a través de la visibilización, es una forma de beneficiar a esa comunidad que está luchando por sus derechos, como podrían ser otras comunidades que también lo hacen, pero en este caso ese es el motor de una comparsa de tumbe: visibilizar la afrochilenidad. Y es una forma de apoyar a una lucha política y social que está llevando la comunidad afrodescendiente ariqueña; eso obviamente congeñado con nuestras propias luchas, de nuestros propios territorios, de la gente de nuestra edad, que igual somos de una edad más o menos parecida todas.
E.1.156	C.Ga.: Es que como bien dijo la R.P., uno de los principales objetivos de La Negra Libertá es visibilizar la afrodescendencia acá en Chile a lo largo de la historia y de la historia en tiempo presente también. Y por otra parte es difundir el tumbe. Entonces con esos objetivos igual está dirigido a un público bien amplio. La idea es alcanzar una mayor cantidad de gente para que sepa efectivamente que acá en Chile sí existe la afrochilenidad y existen las danzas afro como lo es el tumbe.
E.1.157	R.P.: Para que no le digan que aquí no hubo negros.
E.1.158	<b>E: Las personas que participan en la comparsa y que son afrodescendientes ¿De dónde son?</b>
E.1.159	C.L.: Son afrochilenas.
E.1.160	C.Go.: En ambos casos... un papá es cubano y el otro papá es peruano. Ambas madres chilenas y ambos padres afrodescendientes de otros países.
E.1.161	R.P.: Igual no es una cosa solamente genética ni fenotípica. O sea puede no ser genotípica y ser genética...
E.1.162	<b>E: ¿A qué te refieres?</b>

E.1.163	R.P.: A que también muchas de nosotras nos identificamos con la afrodescendencia... De alguna forma una elige sus identidades aunque no estén fenotípicamente asignadas o culturalmente asignadas. Entonces también, de alguna forma u otra, algunas nos identificamos con la afrodescendencia porque también vivimos la experiencia de la danza, de la danza afro y la vivimos como propia, con una espiritualidad o nos acercamos a ella, y eso también es válido.
E.1.164	M.V.: Yo creo que también... no sé si lo han hecho, pero aquí pregunto: ¿Han hecho la seguidilla para atrás de sus ancestros?
E.1.165	C.Go.: Sí...
E.1.166	M.V.: ¿Hasta dónde?
E.1.167	C.Go.: ¿Mi bisabuela?
E.1.168	M.V.: Es difícil, pero hay registro. De hecho hay una institución que tiene todos los registros, y hay mucha afrodescendencia en Chile.
E.1.169	<b>E: ¿Cómo creen que dialogan categorías como género, clase y raza dentro de su propuesta?</b>
E.1.170	M.V.: O sea... igual nos consideramos antirracistas, y feministas en temas de género... Yo no sé si somos clasistas, pero de alguna manera concreta nunca hemos ido a bailar a Las Condes, o Providencia, por ejemplo, ahí es diferente.
E.1.171	R.P.: Lo más arriba que hemos llegado ha sido...
E.1.172	C.L.: Juntarnos en Plaza Italia. (Risas)
E.1.173	M.V.: Yo creo que esas categorías entran en el tumbe. Nosotros a través del tumbe lo cantamos, lo bailamos.
E.1.174	C.S.: Es eso al final, la creación de los pregones, las canciones. Ahí se reflejan más esos discursos o esas categorías.
E.1.175	G.S.: No definimos las categorías. Tú pusiste algunas palabras que nosotros igual conversamos al respecto, pero no con el diccionario de la rae. Nuestras compañeras afrodescendientes tienen una mirada al respecto de estos temas también y eso tiene peso y las escuchamos.
E.1.176	M.V.: Estamos en construcción.
E.1.177	G.S.: Entonces esas distinciones se están construyendo en la vida

	también. Hay un acuerdo de ciertas cosas, pero igual es un concepto dinámico. Todos esos conceptos son dinámicos. En base a definir eso es donde sale lo que dicen las chiquillas de salir con ciertos cantos, con cierta propuesta en escena.
E.1.178	M.V.: Sí, al final en el tumbe siento que convergen.
E.1.179	<b>E: ¿Y el tumbe es un baile muy machista?</b>
E.1.180	M.V.: ¿Aquí?
E.1.181	G.S.: ¿Por definición?
E.1.182	M.V.: No sé si es machista o si se considera machista, así como nosotras feministas, pero sí, o sea, entre paréntesis, yo no me considero feminista, pero siento que dentro de La Negra Libertá, yo adhiero, pero no me considero feminista por ser hombre. Entonces no creo que sea machista así como de discurso o que se identifiquen como machistas, pero sí lo son un poco porque hay una tradición cultural, popular, de que la mujer baila y el hombre toca o guapea...
E.1.183	<b>E: ¿Y crees que acá se replica un poco eso por el hecho de ser mayoritariamente mujeres?</b>
E.1.184	M.V.: Aún así podríamos reproducirlo también, aunque no hayan bailarines hombres. También podríamos reproducir que se baila sensual para otro hombre o para ser... Nosotras vamos más por otro lado, no es igual, no es la tradición...
E.1.185	G.S.: Es más, ¿Yo te puedo comentar algo? A ustedes que estuvieron allá en Arica, el bloque de mujeres ponte tú, de donde bailaron ustedes, tenía pasos muy distintos de pareja, son como de sensualidad y de guapeo...
E.1.186	M.V.: O sea algunos pasos eran como jugar con el otro.
E.1.187	G.S.: A lo que voy es que aquí igual se hace. Las mujeres que bailan guapean entre sí y hay esa apertura, no sé si apertura, pero esa libertad y se toman acciones como de...
E.1.188	R.P: Igual el coqueteo no tiene porqué ser machista.
E.1.189	G.S.: Exacto, a eso voy yo. Por ejemplo si tradicionalmente, me imaginaba, había un bloque de parejas y un bloque de mujeres, hubiese sido machista que el bloque de mujeres quizás, tuviera pasos

	que no explotaran esa coquetería entre sí, sólo por ser mujeres. Así a lo mejor, hubiera definido el tumbe como un baile machista.
E.1.190	R.P.: Pero yo creo que no es machista el tumbe, es la gente ariqueña.
E.1.191	M.V.: A eso voy, a la cultura, la sociedad...
E.1.192	G.S.: Las personas.
E.1.193	R.P.: Generalizar es difícil, pero también hay una situación que está sucediendo en Santiago de la misma forma. Aparte hay una relación también con la cultura andina que es súper brígida en términos de machismo. Es potente la violencia.
E.1.194	C.Go.: Creo que... Yo nunca he ido a Arica relacionada con el tumbe, pero sí estando ligada a esto he tenido de pronto el interés de aprender, desde videos hasta mirar. Y sucede una cosa particular que no sé si esto afirma si es machista o no, pero son indicios que creo pueden servir, por ejemplo en la mayoría de los casos son hombres los que tocan tambores y existe, o no sé si existe, pero en lo personal y con las cabras que estamos tocando ahora el tambor, conocemos a una sola agrupación de mujeres afroariqueñas que es <i>Aluna Tambo</i> . Ellas son las cabras que pareciera ser, que en sus letras reivindican la idea de que la mujer toque tambor, entonces esa reivindicación de la mujer tocando tambor pareciera ser algo extraño, y en lo personal creo que sí, que sí es algo extraño porque claramente sí existe un toque de machismo en cuanto al sexismo, como esos roles marcados... Para nosotras son nuestros referentes...
E.1.195	G.S.: Del momento histórico igual po. Existe discriminación, una crisis mundial en donde la gente está buscando dónde estar; nos estamos empezando a mezclar y no es hace muchos años que tú podías escuchar a cualquier persona hablar mierdas de los migrantes y afrodescendientes sobre todo. Y hoy en día en las poblaciones también, o sea a las que vamos, hay caleta de afrodescendencia.
E.1.196	C.Go.: Sí, y eso es bonito. Ellos se reconocen caleta con los tambores, se te acercan mucho.
E.1.197	G.S: Son también migrantes que vienen abarcando una realidad y entran a otra que también es brígida, entonces siento que también

	<p>nosotros nos retroalimentamos y nos acercamos a esas personas y esperamos que en la gente resuene el mensaje. Lo ideal es entregar ese mensaje de ser Ser humano, cachai'. Si sólo es racismo no más. El prejuicio de todo eso es puro racismo. Así también estás entregando ese mensaje porque finalmente es tu comunidad también, va a ser tu comunidad, eventualmente nos vamos a tener que estar mezclando todos como seres humanos que estamos en este espacio nuevo y migramos. Mientras más se vayan abriendo las mentes y las libertades de migrar, más mezcla y más gente va a haber, entonces hay que empezar a romper eso. Creo que de alguna manera La Negra Libertá aporta un granito en eso.</p>
E.1.198	<p>G.S.: Igual hace falta un discurso. Aquí en La Negra Libertá se trata mucho de hacer eso, de quitarle el sentido machista a ciertas cosas. Han habido cantos que se han modificado más allá también, el machismo es una parte y también de otras cosas como la competencia; por ejemplo ese canto que habla de "Perico", porque allá en Arica igual compiten entre sí las comparsas con algún tipo de mala onda. Entonces esas cosas son conductas que también reprochamos y se tratan de cambiar acá. Las chiquillas hacen el manso trabajo en relación a eso.</p>
E.1.199	<p>R.P.: También hay reflexiones que atraviesan todas esas categorías... el sexo, el género, la raza, la clase. Desde el feminismo interseccional y desde el antirracismo. Todas parten desde los sistemas de opresión y las formas de oprimir.</p>
E.1.200	<p><b>E: ¿Cuál ha sido la evolución en términos discursivos o escénicos, desde la creación de la comparsa hasta ahora?</b></p>
E.1.201	<p>M.V.: Lo escénico ha sido progresivo, de menos a más. Y en todo en verdad, también en lo discursivo hemos profundizado. Ahora, igual esta metodología de las comisiones es nueva, estamos recién probándonos al funcionar de esta manera, eso es lo rico igual, estamos aprendiendo y discutiendo... Ensayo y error, ensayo y error, y ahí se va cachando, quizás qué pasará en el tercer año.</p>
E.1.202	<p><b>E: ¿Esto de la escuela es anual?</b></p>

E.1.203	C.Go.: Es que sí ha sido anual. El año pasado fue una etapa, el segundo año otro ciclo...
E.1.204	<b>E: ¿Pero cómo funcionan los ciclos?</b>
E.1.205	M.V.: Generalmente es después de un carnaval grande. Después de un carnaval grande se hace convocatoria para no cruzarse con el proceso de otro ciclo porque como bien decían las cabras, nos centramos a veces en el repertorio de un puro carnaval. El repertorio se territorializa, como que se vincula con el sentido de ese carnaval, entonces se pasa material nuevo y ahí es complejo que llegue gente a última hora. Entonces después de We Tripantu llega gente, por ejemplo. En marzo es muy encima de We Tripantu, entonces no pueden entrar. Esos son los ciclos.
E.1.206	C.Go.: Quizás el crecimiento ha sido más bien para las personas que han estado siempre.
E.1.207	<b>E: ¿O sea que son procesos distintos?</b>
E.1.208	C.Go.: Claro, sí. Son procesos distintos y han sido bien dinámicos. Han entrado distintos ciclos entonces ese crecimiento ha sido en forma grupal y distinta, y quizás el crecimiento mayor ha sido más personal para ciertas personas que han estado todo el tiempo. Pero como agrupación obvio que sí, sobretodo desde la danza, creo que también se ha crecido mucho, y desde la música un movimiento medio endeble, pero dinámico.
E.1.209	<b>E: ¿Y logran evaluar de algún modo o identificar en la comunidad si este mensaje <i>de</i> La Negra Libertá, que tiene que ver con lo antirracista y feminista, se hace efectivo? Es decir, ¿Se logra ver en la comunidad las repercusiones de su trabajo?</b>
E.1.210	C.Go.: Es que sí. Mucha gente no sabe que hay afrodescendientes en Chile, entonces eso como primera instancia sí genera repercusiones en las personas que nos ven. De hecho hay mucha gente sin saber.
E.1.211	<b>E: ¿De qué manera ves eso? ¿Por el intercambio que hay después con la gente?</b>
E.1.212	C.Go.: Claro, por los comentarios; el intercambio no siempre ha sido sólo desde lo artístico, también han habido, en ciertas ocasiones,

	<p>panfletos en los que se menciona... Incluso cuando manguemos se genera un pequeño diálogo de quiénes somos, porqué estamos aquí. Mucha gente se acerca también desde la curiosidad... "¡Ah, colombianos!", "Ah, están bailando la cumbia", dicen. Entonces mucha gente, y que es bacán también, entra y pregunta. Yo creo que ese es el mayor impacto, la novedad -entre comillas- para la gente, de enterarse de algo que nunca supieron y que hasta les puede parecer un poco de mentira, no sé, harta gente lo ha dicho. Por eso yo creo que es el mayor impacto, sin dejar atrás el impacto de las personas más pequeñas que se ve en sus ojos...</p>
E.1.213	C.L.: Es inexplicable, no se puede describir.
E.1.214	C.S: Saltan, bailan...
E.1.215	M.V: No me quiero alargar, pero qué interesante pensar efectivamente si es que nosotros logramos dar un mensaje al espectador.
E.1.216	G.S: Y cómo se mide eso...
E.1.217	M.V: Claro, eso es lo que me complica a mí por lo menos de pensar...
E.1.218	C.L: La efectividad igual...
E.1.219	C.S: A mí por ejemplo, me ha tocado muchas veces acompañar a la comparsa desde afuera de alguna manera, no bailando, y siempre se me acerca mucha gente, más que nada por los gritos. Se acercan muy curiosamente diciendo: "Oye, ¿de dónde son?, ¿Qué hacen? ¿Cómo se organizan?" y nos felicitan o agradecen. Entonces yo creo que es efectiva. Creo que igual está eso, ese acercamiento...
E.1.220	<b>E: Y pensando en la música o la danza... ¿Cuáles considerarían que son las instancias en que dialoga la tradición cultural del tumbé con los aportes contemporáneos de cada disciplina? Por ejemplo en Santiago se contextualiza, porque existen pasos que son más urbanos, entonces el tumbé se mezcla con la danza urbana y con otras...</b>
E.1.221	R.P.: Más que nada yo creo que se mezcla con otras raíces y otros lenguajes como las danzas Orishas. Esta es una característica que tiene el tumbé en sí, porque recoge muchos cantos y pasos de otras danzas latinoamericanas también, porque es una reconstrucción

	reciente. Entonces se puede ver claramente que hay diferentes elementos que lo componen y que se han ido sumando en el tiempo como instrumentos o formas de tocar, o cortes en la música... Pero en nuestro caso tiene que ver con otras danzas afro, como las danzas afrocubanas, afrobrasileñas...
E.1.222	M.V.: Yo diría que afroperuanas también.
E.1.223	R.P.: Sí, afroperuanas... Lo de los Orishas que también pertenece a otras expresiones...
E.1.224	<b>E: ¿Y lo de ir a Cartagena es también parte de esto? ¿El repertorio con el tema de los Orishas viene a raíz de Cartagena? ¿O es algo que siempre han estado trabajando?</b>
E.1.225	G.S.: Claro, por el mar.
E.1.226	R.P.: O sea entró el año pasado a partir del Carnaval de Cartagena.
E.1.227	M.V: Tomó sentido ahí porque íbamos para allá, y porque hay una relación más con la energía de la naturaleza que con la deidad, pero sin embargo reconocemos que existe la deidad, una religión y que no somos Orishas. Yo siento que el aporte desde las disciplinas como la danza, en este caso con nosotras, es poder generar metodologías de trabajo pedagógicas, que a lo mejor no pasa y no lo hemos visto en <i>Oro Negro</i> , por ejemplo. Cuando fuimos vimos que hay un choque de metodologías para trabajar la danza o el baile, como que de repente no hay herramientas, pero nosotros ponemos nuestras herramientas al servicio de la escuela.
E.1.228	<b>E: ¿Y cómo se hace allá? ¿Cómo es el ensayo de <i>Oro Negro</i>?</b>
E.1.229	M.V: O sea hay gente que dirige, pero es diferente. Alguien guía y hay poca explicación, es sólo mimesis, solamente imitación kinética, pero también nosotros trabajamos desde otra metodología, como sensibilización, improvisación, desde varios aspectos del aprendizaje. Y ese ha sido el aporte de las disciplinas, porque la pregunta ahora es desde las disciplinas, ¿no? Y también volvemos a lo otro, también se conjugan las otras disciplinas de los chiquillos en relación a esto de las comisiones y aprender a hacer otros oficios...
E.1.230	<b>E: Muchas gracias. Ahora me gustaría que habláramos un poco de la</b>

	puesta en escena, de lo que hacen como comparsa.
E.1.231	R.P.: De la puesta en calle (Risas)
E.1.232	E: Sí, también, de la puesta en calle... Me refiero a lo escénico porque lo que ustedes hacen también es una propuesta escénica en el sentido de que esa presencia de cuerpos está representando algo con un determinado vestuario u otros elementos. Entonces ¿cómo creen que articulan su puesta en escena o su puesta en calle? ¿Y de qué elementos se valen? Esto pensando en lo que yo les comentaba recién...
E.1.233	R.P.: Hay una referencia estética del lenguaje corporal hacia lo afroarriqueño, ese es el principal referente, y tal vez las propuestas se han enfocado por una parte en este repertorio tradicional que es el rescate... no sé si “rescate” porque creo que no se rescata nada, pero sí el estudio y difusión del material y de las expresiones que son propiamente ariqueñas; y eso igual se articuló este año en We Tripantu, a través de un relato en que estaban también algunos personajes típicos que tenían sus propias historias y que tienen que ver con ciertos ciclos que a la vez se convertían en los ciclos de la puesta en calle. Y ahora para Cartagena, que es como el otro montaje importante que sale, porque después en el verano aquí sacamos lo mismo. Ahora se construye más que un relato, como una... así como que todos los elementos hacen referencia a lo marítimo, al territorio oceánico, a las aguas, a los flujos de agua.
E.1.234	M.V: A los pasos de lavandera... Se refuerza eso, pero igual se hace todo lo otro. Ahora, yo siento que desde el teatro como que en las herramientas o los recursos materiales aparece harto el gesto, aunque no lo hemos hecho o profundizado tanto. Pero el gesto que es casi propio del teatro o de la danza-teatro, sirve para la representación. El gesto y la imagen.
E.1.235	E: ¿Y tiene relación también con la cosecha, la siembra u otras labores?
E.1.236	R.P.: Es la representación de las labores del trabajo.
E.1.237	M.V.: Y lo tradicional que sería el machete; y lo que nosotros también

	empezamos a jugar al hacer otras cosas con el poder del gesto.
E.1.238	<b>E: Bueno para el solsticio representaron a Ño Carnavalón. Ahí también había todo eso.</b>
E.1.239	R.P.: Sí, es eso que te decía de los personajes tradicionales que tenían sus historias.
E.1.240	M.V.: La voz también; el uso de la voz, igual eso es más teatral que de danza o música.
E.1.241	<b>E: Me acordé de que en los ensayos que vine a observar, antes de We Tripantu, prepararon los pregones y había un chico de los figurines que habló en mapuzungun...</b>
E.1.242	M.V.: Ah sí, pero ese no era un pregón, era una rogativa mapuche.
E.1.243	<b>E: ¿Y él forma parte activa de la comparsa?</b>
E.1.244	M.V.: Sí, del bloque de figurines.
E.1.245	<b>E: ¿Entonces esa preparación fue específica del contexto de preparación de la ceremonia y carnaval We Tripantu?</b>
E.1.246	R.P.: Sí, y con la celebración del año nuevo y por el contexto que le dimos también con la lucha mapuche actual.
E.1.247	M.V.: Y que nació de una clase también, de Lorenza Aillapán, que nos hizo clases un tiempo justo antes de We Tripantu, de purrún.
E.1.248	<b>E: Y entre todas estas inquietudes y clases, ¿Cómo han definido las formas de representación más adecuadas?</b>
E.1.249	M.V.: ¿De la representación escénica?
E.1.250	<b>E: Sí. Pienso por ejemplo en el debatido Black Face... o el uso de la máscara...</b>
E.1.251	R.P.: Es una búsqueda todavía que surgió con fuerza después de Wiñol justamente por las máscaras que se usan y por la sensación de algunas en el momento del carnaval. Por la percepción de algunas compañeras nuestras... pero yo creo que es una búsqueda todo el tiempo de cómo lidiar con la apropiación cultural, que también es algo sobre lo que hemos discutido, y nos hemos juntado con Ricardo, un amigo que nos fue a hablar sobre lo mismo y que es una reflexión constante.
E.1.252	<b>E: ¿Quién es él?</b>

E.1.253	R.P.: Es un antropólogo centrado en los estudios afrodescendientes.
E.1.254	M.V.: Nosotros le invitamos por la comisión de investigación, justamente después de We Tripantu y justamente después de que pasaron cosas que tensionaron esta situación de los figurines... Ahí le pedimos que fuera, y fue un trueque igual porque él también nos hizo una entrevista para un trabajo.
E.1.255	<b>E: ¿De qué manera creen que el ensayo contribuye a la investigación y profundización de estos temas de interés, creación y estudio?</b>
E.1.256	M.V.: Es que por eso yo a veces pongo... ¿Se han dado cuenta que cuando pongo el cronograma pongo "ensayo-clase" o "clase-ensayo" porque siento que hay una diferencia. Van juntas, pero de repente el ensayo es repetir ciertas cosas que ya se han aprendido y pulirlas, pero la clase es profundizar en eso, ayudar a la chiquillas...
E.1.257	C.Go.: Hay clases más teóricas y clases más prácticas.
E.1.258	M.V.: Claro, y en ese espacio aparecen las clases teóricas también que son de la comisión de investigación.
E.1.259	<b>E: ¿Qué elementos consideran que se alteran entre la instancia de ensayo y la de participación en la calle? En la experiencia de estar en ensayo versus la calle.</b>
E.1.260	C.Go: La energía. Un tanto de euforia, emoción, tristeza si llega. En el ensayo eso que dices tú, el aprendizaje, lo teórico, lo práctico, y en la calle es emoción, pura emoción. A mí en lo personal me ha pasado que estoy cantando la canción y quiero llorar, siempre me pasa. Y claro es cuático, porque sólo por esa marca de cambios de escenarios, de la sala de ensayo a la calle, es muy cuático, son muchos factores que se dan distinto, desde la gente que está mirando, el aire libre, nosotras mismas vestidas, nosotras mismas concentradas, emocionadas. Siento que son muchos los factores que hacen que esas dos instancias sean distintas.
E.1.261	G.S.: Yo creo que una da y recibe. Esos conceptos cambian en ensayo yo creo. Cuando uno está en ensayo da su concentración o responsabilidad y recibe la técnica, el aprendizaje, el conocimiento corporal, etc. Pero en la calle tú entregas todo eso que te entregaron

	desde la docencia quizás, desde la experiencia; y lo entregas todo de vuelta y recibes otra cosa que igual es difícil de definir porque se siente, pero es la misma dinámica de recibir y dar de maneras distintas en los dos espacios.
E.1.262	C.Go.: Es como descubrirse igual. Quizás una cuando está en grupo hace más cosas de las que haría cuando está sola, Entonces lo das todo, te entregas. Estás respaldada, si tú gritas lo más probable es que tus compañeras te respondan el grito y no te sientas haciendo el loco.
E.1.263	<b>E: ¿Cómo definirían eso que se recibe, que menciona G.S.?</b>
E.1.264	G.S.: Como una experiencia de relación. Te estás relacionando de una manera, con un conocimiento en el ensayo; y con ese conocimiento te estás relacionando de otra manera con la gente al mismo tiempo. Es como un corredor de información. Es raro porque define la energía que se transmite. Es brígido, te relacionas con esas cosas.
E.1.265	M.V.: En la calle toma todo sentido. Todo, todo.
E.1.266	G.S: Claro, le encuentras otro significado a la sonrisa de la gente. Es algo energético que no puedes definir. Ahí está el rito.
E.1.267	C.Go.: El rito de compartirse, de compartirnos entre nosotras, de sentirnos, del escucharnos y del sentirnos acompañadas también. Yo encuentro que sí, es una de las cosas que más te mueven y que te generan ese fuego que te ayuda a seguir moviéndote en la calle, al no bajar los brazos, al no dejarte descansar en la otra, pero sí apoyarte; para mí todo eso es parte de la ritualidad de salir a la calle y al final es la cosecha también de todo lo que sembraste dentro del ensayo, dentro de nuestra sede, dentro de un ciclo, al final de la ritualidad que significó también el ensayo dentro de un espacio cerrado, cosechar eso y mostrarlo a la gente, mostrar todo lo que fue nuestra cosecha y nuestro aprendizaje colectivo.
E.1.268	C.S.: Sí, es verdad.
E.1.269	M.V.: Además aprendes cosas que en ensayo no, como vista periférica, conciencia espacial, la interacción con la gente que es

	horizontal, lo de la cuarta pared... Es horizontal la relación con el espectador.
E.1.270	J.C.: Lo que a mí más me gusta, por lo menos de manera personal, es la interacción con la gente, aprender a mirar a los ojos sin que te de vergüenza, bailar con la gente y a lo mejor por un segundo salirte del repertorio, pero es bonita esa interacción también, la complicidad que se genera con la gente en la calle.
E.1.271	D.R.: Es hacerlos parte de también, como llamarlos a poder moverse.
E.1.272	J.C.: El cabro chico que te agarra la falda, la gente que está sacando fotos, que te graba, son todas interacciones que te desconcentran, pero al mismo tiempo te hacen estar ahí muy presente.
E.1.273	C.Go.: Igual es cuático eso... Ahora escuchando todo esto me recuerda también la sensación de olvidarlo todo y no sé si eso es tan positivo, o sea no olvidar, quizás olvidar está mal la palabra, pero de repente cuando estás ahí concentrada, de verdad pareciera que el tiempo pasa muy rápido. O estás muy cansada, pero no te das cuenta de que estás muy cansada y le das, sigues... Entonces también tiene que ver con una consciencia ahí de tu cuerpo como una entrega, que insisto, no sé si puede ser al cien por ciento positivo meterse tanto en el rollo de la comparsa, en lo personal digo... No sé, a mí me ha pasado que yo he pasado carnavales, cuando bailaba sobretodo, no pienso en nada más, no pienso en mis problemas, no pienso en los problemas que tuvimos en la reunión que tuvimos anteriormente como comparsa... porque es verdad, en ese proceso hay caleta de problemas de por medio, caleta de cansancio de algunas personas, mucho trabajo, entonces como que eso se te olvida, se pasa todo eso y estás ahí dándolo todo de nuevo, estás ahí al cien y todo lo anterior y todo lo del futuro pareciera que se pone en pausa y le das. Insisto, no sé si eso es cien por ciento positivo, pero pasa, a mí me ha pasado.
E.1.274	<b>E: ¿Cuál creen que es el valor del carnaval en Santiago y de la Comparsa La Negra Libertá?</b>
E.1.275	C.Go.: El carnaval en los últimos años, o no sé si tan últimos, se ha

	<p>convertido en un canal de información, en un buen canal de información, detrás de una desinformación, de distintas organizaciones. Bueno eso apela a las distintas organizaciones, de los distintos grupos...</p>
E.1.276	<p>C.S: Yo quería resaltar que el valor que tiene el Carnaval es como recordar y traer situaciones del pasado al presente también. Eso, por lo menos para mí, es súper importante porque nos permite tener la memoria y, la memoria a la vez, nos permite entender porqué nosotros estamos acá, en base a qué. Por ejemplo las conmemoraciones o las tomas de las poblaciones, que al final eso es lo que a muchos de nuestros padres también les dio el pie para poder estar hoy donde están y nosotros estar donde estamos.</p>
E.1.277	<p>C.Ga.: Para mí hace mucho sentido la existencia y gestión de nuevos carnavales en distintas poblaciones y organizaciones que están naciendo de a poco y se van gestando. Hay hartos carnavales que llevan... no sé, un año o dos años y encuentro que es muy emotivo eso porque... A mí, por lo menos, me emociona mucho ver cómo el resto de la gente en distintos lugares de Santiago se están empezando a organizar y se están empezando a mover, entonces me emociona verlo, es otra semillita que va surgiendo en distintos lugares. Y también cómo las artes, las diversas artes, no sólo la danza y la música, se van apropiando de los espacios. Encuentro que eso es muy importante hoy en día.</p>
E.1.278	<p>R.P.: Hay caleta de gente que organiza en torno al carnaval desde ahora. Hay muchos grupos y con mensajes políticos claros y posturas políticas claras como trabajo territorial directo.</p>
E.1.279	<p>C.S: El uso del carnaval desde esas organizaciones también va ligada a esto del llamar la atención, de romper el espacio, la cotidianidad. Entonces claro, nosotras en los espacios organizados cumplimos esa función. Rompe la rutina del barrio, entonces, al menos yo siento, que el carnaval es importante porque corta eso cotidiano y también porque el carnaval está compuesto por diferentes comparsas que tienen algo que aportar al espacio: algo que aportar desde lo visual, desde la</p>

	<p>música, pero también desde lo que quieres decir porque por lo menos para mi, tiene mucho más sentido lo que nosotros hacemos en el sentido de que esta forma de expresarme en este espacio puedo llegar a otras personas y aportarles también a ellas.</p>
E.1.280	<b>E: ¿Qué lugar creen que ocupa el espectador dentro de su proceso?</b>
E.1.281	<p>C.Ga.: Yo creo que de alguna manera igual queremos que las, les y los espectadores sean más que espectadores, o sea que haya una interacción desde todos los cuerpos. Yo creo que a lo mejor a los que se les facilita más o los que lo logran más, son el cuerpo de figurines, pero queremos lograr esa vinculación e interacción con la gente que nos está viendo, desde lo que gritamos, desde lo que cantamos, desde el baile también. Hay instancias en donde invitamos a la gente que está mirando a bailar con nosotras y con nosotros y de repente también el esquema o la forma de comparsa se modifica y muta para que la gente que nos está mirando pueda ser también partícipe de la danza también, aunque no la conozca, aunque realmente no sepa cómo bailarla, nosotras queremos que participe desde esa instancia desde el sentir y que se mueva. También es bonita esa interacción con las niñas y con los niños, le llega mucho ver y yo creo que lo sienten y al final se torna una cierta complicidad entre las miradas, las risas. Es bonito cuando nos equivocamos en la calle, es bonito reírse y sonreírle a una persona que está en la calle así como: "Ya, filo, me equivoqué." y se ríen y sigues bailando. Es parte de y es loco porque hay toda una dimensión de miradas cuando uno está bailando en la calle. Si te equivocas no es sólo que te ve la persona de adelante, te ve la de atrás, la de al lado, toda la familia que está, el perro, la compañera que va bailando atrás, entonces te genera esa complicidad que es como tridimensional. Yo creo que es eso lo que queremos lograr con la gente que está mirando o con todas nosotras que estamos bailando, con el cuerpo de figuras, con la danza y también con la gente que está organizando el pasacalle, el carnaval o salida.</p>
E.1.282	<b>E: Para finalizar, ¿Creen que existe un lenguaje artístico o escénico</b>

	particular en la comparsa La Negra Libertá o en las comparsas que surgen en Santiago?
E.1.283	C.Go.: Las poblaciones tienen un patrón común. En Santiago hay carnavales y conmemoraciones muy centralizadas, muy de ciudad, de metrópolis (Risas) A diferencia de otras regiones, quizás. O quizás también es muy santiaguino decir esto. (Risas)
E.1.284	J.C: Igual es verdad que el carnaval se vive de distinta manera acá que en otros lugares po. En el Norte hay una época de carnaval.
E.1.285	M.V.: En todo el mundo, sólo en Santiago no pasa, eso es lo raro. ¿Cuál es el carnaval de Santiago que está en la época de carnaval? ¿El único? El <i>Roto Chileno</i> y sería.
E.1.286	C.Ga.: Eso, la Chaya. y sería.
E.1.287	<b>E: Bueno la Chaya es un carnaval que se hace desde los 90`, 80', Se hizo mucho tiempo y después se censuró para El Golpe. Igual tiene otro carácter el carnaval del roto...</b>
E.1.288	M.V.: Yo creo que el uso del concepto carnaval, ahí hay algo que es criticado...
E.1.289	<b>E: ¿De ese en particular?</b>
E.1.290	M.V.: No, en general en el uso de la palabra carnaval no corresponde llamar "carnaval" a We Tripantu, por ejemplo. Teóricamente no es un carnaval. O el Carnaval de La Victoria, todos en realidad. No son un carnaval... o sea la fecha después de la Cuaresma, o antes...
E.1.291	<b>E: ¿Hay algún tema que no hayamos conversado que consideren importante agregar o comentar o decir?</b>
E.1.292	C.Go.: Ah, sí, con respecto al lenguaje. Para mí en Santiago se han desarrollado dos o tres tipos de lenguajes... en mi cabeza llamados lenguajes. Por una parte están las escuelas-comparsas que se han dedicado a explorar el lado afro latinoamericano y por otro están las batucadas que son mil millones y por otro lado hay una mixtura de exploración de ritmos que serían como La Chinchintirapié, lo que fue La Triquiñuela, La sin cabeza, que son comparsas de fusión.
E.1.293	C.S: Y lo andino igual.
E.1.294	C.Go.: Ah! sí, lo andino. Toda la razón. Para mí eso es una categoría

	importante, que se han ido explorando de distintas maneras: las batucadas y los andinos es lo que predomina y lo que hay, a lo mejor estoy equivocada, pero en el tiempo, lo afro es lo que es más nuevo por así decirlo, y la fusión igual está hace harto rato.
E.1.295	M.V.: Pero lo afro igual aparece con el batuque igual, un poquito.
E.1.296	C.Go.: Pero en menos expresión que... Porque no sé, hay diez batucadas y hay una de afro.
E.1.297	M.V.: La primera bailarina que salió a bailar afro ha sido como la Rosa Jiménez... Y bailaba afro con batuque.
E.1.298	C.Go.: Con batuque, sí. Pueden darse un poquito de la mano, pero aún así pasa esto. De hecho también hay comparsas afro, o sea, batuques que tienen danzas afro mixturadas.
E.1.299	R.P.: Es que el batuque es afro.
E.1.300	C.Go.: Pero el batuque no siempre va de la mano con la danza, a eso voy.
E.1.301	M.V.: En Arica igual se tocaba batuque, ¿sabían? En el Carnaval de Arica.
E.1.302	C.Go.: ¿Sólo percusión?
E.1.303	M.V.: Sí, batuque. Como si el tumbé fuera como el renacimiento del batuque, el otro día pensaba leyendo; vuelve a nacer del tambor...
E.1.304	J.C: De hecho mucha gente me ha dicho: "¿Tú bailas con batucadas?"
E.1.305	M.V.: Sí, a los batuqueros igual les llama la atención el tumbé, por el repique y los tambores.
E.1.306	C.S: Sí, es la mezcla en verdad.
E.1.307	<b>E: Muchas gracias por esta conversación.</b>
E.1.308	C.Ga.: Gracias a ti por esta instancia, porque de repente son temas que no nos sentamos a pensar con tanta claridad o la manera en que presentas las preguntas no han sido parte de la discusión tal vez.

## 7.2 Categorías de análisis.

Categorías	Sub-categorías	Citas	
Historia y trayectoria	Organización	E.1.50	C.Ga.: Es que la población es el principal territorio que se organiza. Entonces mayoritariamente sí optamos por participar en instancias en donde la gente se organiza y por lo tanto son poblaciones, pero también hemos participado de otras instancias de organización fuera de las poblaciones y en instancias que tienen otro objetivo también, pero sin desligarnos de nuestro discurso.
		E.1.51	G.S.: Yo lo veo como un momento histórico igual. Sumado a eso que dicen las chiquillas, nosotros tenemos la cultura de lo rápido, todo es rápido. Entonces también nuestras expectativas responden a esa cultura. Y más allá de eso, yo creo que estamos viviendo una parte del proceso porque los carnavales se vienen recuperando, van agarrando fuerza cada año, cachai'; no viene de ahora quizás, pero cada año se va haciendo más grande y eso es un proceso que cortaron en la dictadura, entonces esa es una primera fase que es hacer comunidad, empezar a conectarse con la gente de alguna manera que nosotros podamos con el carnaval o con el pasacalle, con el arte callejero. Pero

			falta para los objetivos que de repente percibimos idealmente. Eso se está forjando, por eso yo lo veo como un proceso histórico, porque se está recién recuperando, entonces hay que mantenerlo. Es largo el trabajo igual porque estamos recién conectando con la gente según yo, no es que ahora somos parte de una población o de una comunidad per se. Hay personas que están organizadas en sus propios territorios, pero como La Negra Libertá se está pasando por mucha gente ahora, entonces es una primera etapa... es largo.
		E.1.57	D.R.: Escogemos la autogestión como forma de autofinanciarnos y de gestionar todas la necesidades que tenemos en el grupo.
		E.1.58	C.Ga.: Pero igual contamos con una mensualidad. O sea nos gustaría que en algún futuro, en algún momento, pudiéramos financiarnos sólo con la autogestión, pero también se vuelve complejo. Hay caleta de pega de por medio, entonces... Tener una caja chica para reparar los bombos en caso de que se echen a perder, el transporte, los vestuarios...
		E.1.59	C.Go.: Igual agregar que hay caleta de cosas establecidas, pero que no se cumplen al cien por ciento.
		E.1.78	C.Ga.: Está Finanzas y Autogestión que es la comisión que se encarga de

		<p>organizar los eventos de autogestión, <i>mangueos</i>*, y además de recibir las mensualidades y distribuir los dineros para los distintos usos. Está la comisión de arte y creatividad que se encarga de todo lo escénico y el crear, entonces hay una subdivisión en la que está la parte de danza que ahí están a cargo la R.P. y el M.V.; hay una división de vestuario, está la parte de música en donde las cabras se están haciendo cargo entre sí mismas, y la parte de figuras en donde está D. Está también la comisión de investigación que se encarga de hacer actividades para el autoaprendizaje y el aprendizaje colectivo, traen distintas profesoras y profesores para ayudarnos en los diversos contenidos y además hacen otras dinámicas. La comisión de autocuidado y autodefensa se encarga de la creación de protocolos e instancias de comunidad. Y la de territorio que es vinculación territorial, trabajar directamente con los territorios y vincularnos con aquellos en los que estamos participando. No sé si se me escapa alguna...</p>
	E.1.79	G.S.: Difusión y propaganda.
	E.1.205	M.V.: Generalmente es después de un carnaval grande. Después de un carnaval grande se hace convocatoria para no cruzarse con el proceso de otro ciclo porque como bien decían las cabras, nos centramos a veces en el repertorio de un

			<p>puro carnaval. El repertorio se territorializa, como que se vincula con el sentido de ese carnaval, entonces se pasa material nuevo y ahí es complejo que llegue gente a última hora. Entonces después de We Tripantu llega gente, por ejemplo. En marzo es muy encima de We Tripantu, entonces no pueden entrar. Esos son los ciclos.</p>
	Trabajo colectivo	E.1.105	<p>G.S.: Es que al final son ideas que te llevan como a nuestra idea de bien, de bienestar, de hacer un bien. Por eso hay cada vez más comparsas, hay muchas maneras de hacer eso dentro de una presentación. Para mí puede ser deselitizar un poco la puesta en escena de algo, una presentación artística... Para la gente puede ser otra cosa, pero todas esas responden a ideas y a hacer una especie de bien. Y en ese sentido concordamos caleta. A todas nos hace sentido salir a hacer un bien y todas sentimos que eso es lo que estamos haciendo al salir a presentar a la calle, y son distintas las razones de eso también, hay personas a las que le predomina lo político como primera idea, personas en las que predomina el sentir artístico, o todo junto y se mezclan, pero primeramente así como con la parada que vas por delante es eso, creo que es generar una búsqueda del bien porque también nos hace bien a nosotros. Es</p>

		como un bienestar común, nosotros acostumbramos a sentirnos mal por buscar un bien personal cuando también hay como colectivo también. Al mismo tiempo el colectivo va a hacer un bien personal.
	E.1.108	R.P: Igual organizarte es como una búsqueda de bienestar actualmente, siento. Como que estamos tan solitos que necesitamos organizarnos para sentirnos acompañados...
Identidad	E.1.163	R.P.: A que también muchas de nosotras nos identificamos con la afrodescendencia... De alguna forma una elige sus identidades aunque no estén fenotípicamente asignadas o culturalmente asignadas. Entonces también, de alguna forma u otra, algunas nos identificamos con la afrodescendencia porque también vivimos la experiencia de la danza, de la danza afro y la vivimos como propia, con una espiritualidad o nos acercamos a ella, y eso también es válido.
	E.1.177	G.S.: Entonces esas distinciones se están construyendo en la vida también. Hay un acuerdo de ciertas cosas, pero igual es un concepto dinámico. Todos esos conceptos son dinámicos. En base a definir eso es donde sale lo que dicen las chiquillas de salir con ciertos cantos, con cierta propuesta en escena.
	E.1.221	R.P.: Más que nada yo creo que se

		<p>mezcla con otras raíces y otros lenguajes como las danzas Orishas. Esta es una característica que tiene el tumbe en sí, porque recoge muchos cantos y pasos de otras danzas latinoamericanas también, porque es una reconstrucción reciente. Entonces se puede ver claramente que hay diferentes elementos que lo componen y que se han ido sumando en el tiempo como instrumentos o formas de tocar, o cortes en la música... Pero en nuestro caso tiene que ver con otras danzas afro, como las danzas afrocubanas, afrobrasileñas...</p>
	E.1.251	<p>R.P.: Es una búsqueda todavía que surgió con fuerza después de Wiñol justamente por las máscaras que se usan y por la sensación de algunes en el momento del carnaval. Por la percepción de algunas compañeras nuestras... pero yo creo que es una búsqueda todo el tiempo de cómo lidiar con la apropiación cultural, que también es algo sobre lo que hemos discutido, y nos hemos juntado con Ricardo, un amigo que nos fue a hablar sobre lo mismo y que es una reflexión constante.</p>
Motivaciones	E.1.8	<p>D.R.: Hace unos cinco años. Y ahí me gustó caleta el afroperuano, sin querer fui a afroperuano. Estaba mal y necesitaba algo... y fui y bailé en ese taller que era un taller de danza, de afroperuano, por algo se dan las cosas. Y me enamoré</p>

	<p>caleta del ritmo y ahí seguí también al M.V. porque me gustó como educador, fue muy amable. Y más encima que todas las cabras eran pulentas, las que iban siempre. Siento que fue mi primera apertura a muchas cosas. Yo estaba en un proceso de emancipación y eso fue aún más de mover el cuerpo... Eso estuvo bueno... De ahí pasé a <i>Lambayeque</i>, que también fue una comparsa afroperuana, luego a <i>La Samba China Chola</i> y ahora <i>La Negra Libertá</i>. He estado todo este tiempo en la danza, me gusta mucho. Y además la creo y la siento muy importante en el contexto en el que creo y trabajo, cachai'. Yo igual soy trabajadora social, pero de alguna forma también elijo en qué lugares trabajar. Siento que estos talleres que llegan a la pobla son una gran apertura al mundo también. Eso es pulento. Y eso mismo de poder moverte cachai', es bacán, te libera.</p>
E.1.32	<p>C.L.: Yo tengo un sentir. A mí en lo personal, muy desde mis entrañas, mi sentido es totalmente de amor conmigo. Como que en la comparsa yo me encontré mucho, con un cuerpo que tenía muy reprimido cachai, y al principio me costó caleta. Yo tengo hartos amigos que sacan fotos y yo les decía: "No me saques fotos" Porque era un tema muy personal y viene también desde la raíz</p>

	que yo sufrí trastornos alimenticios mucho tiempo, entonces tenía mi cuerpo muy reprimido y cuando empecé con la comparsa para mi fue una liberación muy bonita, de volver a sentirme tanto por dentro, como desde cómo me siento por cómo me veo.
E.1.33	G.S.: Yo creo que para todos. Es para dentro y también para afuera, es para uno y también de alguna manera como que retribuyes. Entonces es un espacio en donde idealmente creo yo que se hacen las cosas de manera distinta a como se hacen afuera; distinta a las dinámicas de los trabajos y esas cosas, esa es la idea, entonces es una responsabilidad también, si dices que vas a hacer algo igual es ideal tomárselo en serio porque es una responsabilidad, es un privilegio, un lujo de poder hacer. Y eso es importante porque te transforma a ti y también puedes transformar tus relaciones para afuera. Eso me pasa a mí, entonces cada quien tiene su viaje personal con esto, pero también estamos funcionando y viviendo ese viaje personal con un objetivo común para todas y todos.
E.1.35	G.S.: Formar comunidad y así hacer las cosas distinto.
E.1.36	M.V.: El primer sentido... dar a conocer el tumbe y difundirlo. Sí, difundir el tumbe, que sea una plataforma para que llegue

	otra gente de Arica también a enseñarlo.
E.1.37	R.P.: Yo creo que son hartos los sentidos que se cruzan y para mi prima el sentido político que hay en diferentes cosas que componen una comparsa. Como por ejemplo que sea en la calle, que estén nuestras cuerpas presentes, danzando o tocando; y el dedicarse a hacer comunidad en torno a eso. Siento que todo, incluso lo artístico, se cruza con lo político cuando se hace en la calle.
E.1.122	M.V.: Bueno yo fui parte de los que empezamos con el interés de traer el tumbé. Yo lo conocí en la Compañía Mestizo, con la Nicole Ortiz. Ella hizo unas clases hace muchos años en la Compañía Mestizo y yo era parte del elenco de esa compañía, entonces quedé loco, me encantó y le pregunté cómo llegar a Arica; y de a poco hice los contactos y llegué a bailar en <i>La Tumba Carnaval</i> . Después pasó hartó tiempo y yo tenía interés por el afrochileno porque igual bailaba varias danzas ahí, algunas en profundidad, otras sólo el repertorio no más y por salir al escenario, y bueno, ella hizo la clase, a mí me interesó, fui y bailé en <i>La Tumba Carnaval</i> y después al tiempo... Yo siempre quise que llegara a Santiago, pero al tiro caché que había una tensión con que yo fuera santiaguino, me enfrenté a situaciones complicadas igual, de discriminación un poco... Así como:

		<p>"Uy, el santiaguino...", muy observado, y yo al lado. Era el deseo de traer una danza tan linda que reconoce nuestra historia afrochilena, del sector, en donde también te das cuenta de que hubo esclavizados, cimarrones y afrodescendientes por otros lados. De verdad era interesante traerlo para la población, hacia la zona sur. Ese fue el interés, traerlo, y al principio vincularnos con gente de Arica y cuando venía gente de Arica era: "Sí, ven, dale, entra...", y después fue variando. Se fue como apretando más, generando más escuela, cada vez más grande, todas las líneas se cruzaron horizontalmente. Eso, mi interés fue ese.</p>
	E.1.145	<p>C.L.: Yo creo que a los espacios populares, las poblaciones. Y lo otro es a los espacios en donde pasa algo de contingencia político-social... También estaríamos ahí. O sea, cuando definimos hacer espacios de break, por ejemplo en la época de fin de año, o en septiembre, igual se da a discutir si vamos a parar todo y siempre se habla de que no. Si pasa algo contingente es obvio que aquí vamos a salir a la calle y hay que ir.</p>
	E.1.276	<p>C.S: Yo quería resaltar que el valor que tiene el Carnaval es como recordar y traer situaciones del pasado al presente también. Eso, por lo menos para mí, es súper importante porque nos permite</p>

		<p>tener la memoria y, la memoria a la vez, nos permite entender porqué nosotros estamos acá, en base a qué. Por ejemplo las conmemoraciones o las tomas de las poblaciones, que al final eso es lo que a muchos de nuestros padres también les dio el pie para poder estar hoy donde están y nosotros estar donde estamos.</p>
Interdisciplina	E.1.24	<p>C.L.: No, yo creo que sí saben porque las cabras que están... O sea, yo participo en esa comisión, pero dentro de la planificación que nosotras tenemos en cómo llevar el ritmo para que llegue el vestuario a la fecha. las cabras son como: "Ya, yo sé coser, voy a aprender a hacer esto." Entonces ahí las cabras han hecho la mansa pega igual, o como dice la R.P. dan el dato de la mamá cachai, entonces todo se está mezclando siempre. En lo personal yo igual, varias compañeras se me han acercado muy en privado para que las ayude en ciertas cosas, o a veces hemos hablado con la D.R., y nos reímos porque decimos que esto es muy de trabajadora social, porque es ver la estructura de todo para que funcione. Entonces siento que sí se mezclan las disciplinas en nuestra vida, tanto en la cotidianidad de tu empleo y cosas así, como en el espacio de La Negra Libertá. Por ejemplo, en estos momentos yo estoy trabajando con migrantes y no sé, las chiquillas a veces llegan y primero hablan</p>

			de lo estético del pelo y yo les digo después: "Sabes que yo bailo tumbé" y me dicen: "¿Y cómo es el tumbé?" Y como que ahí empezamos a hablar hasta hacer un trabajo de reconocimiento. "Oh este ritmo se parece a este otro", cachai. A mí al menos eso me ha servido mucho.
Contexto	Territorio	E.1.29	D.R.: Igual se activan caleta de redes también. Es muy constante eso, hay un trabajo territorial de base. O sea, por lo menos se ha intentado y es la intención de La Negra Libertá.
		E.1.277	C.Ga.: Para mí hace mucho sentido la existencia y gestión de nuevos carnavales en distintas poblaciones y organizaciones que están naciendo de a poco y se van gestando. Hay hartos carnavales que llevan... no sé, un año o dos años y encuentro que es muy emotivo eso porque... A mí, por lo menos, me emociona mucho ver cómo el resto de la gente en distintos lugares de Santiago se están empezando a organizar y se están empezando a mover, entonces me emociona verlo, es otra semillita que va surgiendo en distintos lugares. Y también cómo las artes, las diversas artes, no sólo la danza y la música, se van apropiando de los espacios. Encuentro que eso es muy importante hoy en día.
		E.1.278	R.P.: Hay caleta de gente que organiza en torno al carnaval desde ahora. Hay muchos grupos y con mensajes políticos

			claros y posturas políticas claras como trabajo territorial directo.
Discurso	Lo popular	E.1.103	C.Go: Quizás ahí entra la palabra ideología... Desde la ideología de ciertas prácticas comunes como el antirracismo, el feminismo... O “lo popular” por delante... Eso es desde dónde te vas a parar. Quizás se basa en ciertas ideologías que pueden ser comunes o individuales.
	La comunidad	E.1.42	C.Go.: Es cuático porque cuando estás haciendo comunidad es imposible pensar en lo individual y viceversa. Entonces se me vienen muchas cosas a la cabeza, qué difícil...
		E.1.52	C.Go.: Es para adentro igual po, hablando desde la comunidad. Entre nosotras mismas también es lo mismo, tal como dice el G.S., esa idea de no precipitarse a esta inmediatez de comunidad porque claro, es súper fácil decirlo, pero es súper difícil lograrlo también. Entonces ¿cómo repercute eso en nosotras?... quizás ese es el mayor aprendizaje, cómo hacer comunidad.
		E.1.64	C.Ga.: Es que por lo mismo que decía la C.Go. con respecto a nuestra comunidad. Estamos en construcción también, estamos descubriendo nuestros caminos y desde la sinceridad, ha sido súper complejo.
		E.1.71	C.L.: Depende, pero en general es eso,

		que no entendemos todavía que somos comunidad. A veces lo ven como algo muy pasajero, pero creo que no es tan pasajero. O sea, ya que estés constantemente en algo como por un mes, ya no es pasajero, pero entonces, como han dicho muchas acá, el respetar el sentido del tiempo de los y las compañeras es algo que no pasa, y si es que pasa es porque hay alguien que está ahí súper maternalistamente a veces, o paternalistamente, así como: "Oye, esto, esto otro..." Nos cuenta mucho, pero es por eso. Yo creo que porque no hay un sentido tan de comunidad.
	E.1.72	M.V.: Sí, quizá por eso nos costó tanto decir que en verdad nos situamos como una comunidad; porque no hemos respetado acuerdos o a lo mejor faltan algunos objetivos en algunos aspectos...
	E.1.109	M.V.: Es que después de una dictadura en donde te perseguían por todo... O sea yo, no sé si han escuchado de sus familiares, pero unos relatos brígidos, de imposibilidad de organizarse, y eso fue hace poco cachai', somos como hijos de eso...
	E.1.110	C.Ga.: Y yo igual encuentro la importancia de sentirte identificada con una u otra que va al lado tuyo. Yo siento que por lo menos a mí, eso es lo que me está moviendo dentro. No sólo de La

		<p>Negra Libertá, sino que en otros espacios personales también. El sentirme identificada con las cosas que comparto, con los intereses, el danzar por ejemplo, me mueven esos espacios comunes. Saber que al final es eso, lo que dice la R.P., no estar sola. Y busco esa comunidad y tratar de construirla.</p>
	E.1.148	<p>J.C: Son ciertas cosas que a todos no llegan y que nos mueven, que nos remecen súper fuerte también. Y eso es parte de lo común que tenemos. Que hay cosas que no podemos dejar que pasen desapercibidas. Igual hay que manifestarse en ese sentido.</p>
Lo político	E.1.97	<p>R.P.: No siento que se construye a partir de ideales, creo que son cosas bien concretas que la hacen político, la hacen resistente, desde lo afro que es el tumbé hasta lo artístico, lo que se da en la población, qué es lo que se dice, cuál es el discurso artístico. Creo que eso es muy concreto, por eso no me parece una ideología. Igual creo que eso se cruza con ciertas individualidades... cada una tiene sus propias creencias, espiritualidades; individualidades que se ponen en diálogo, y tal vez en algunas de nosotras hay algún tipo de ideología y tal vez en algunas no.</p>
	E.1.99	<p>M.V.: Yo siento que no tenemos un discurso, así como un discurso. Siento</p>

			que se está construyendo desde lo concreto.
Temas	Feminismo	E.1.101	C.Go: Desde el antirracismo... desde el feminismo...
		E.1.132	C.L.: No sé, yo pienso que, al menos de los que yo identifico... Por ejemplo ahora que viene el carnaval de Cartagena, está enfocado al tema del agua y a las cosas más ambientales, cuando fue el tema de la marcha del 25 de junio, para la unidad por el aborto libre, fue una contingencia mucho más feminista, con cantos feministas...
		E.1.194	C.Go.: Creo que... Yo nunca he ido a Arica relacionada con el tumbé, pero sí estando ligada a esto he tenido de pronto el interés de aprender, desde videos hasta mirar. Y sucede una cosa particular que no sé si esto afirma si es machista o no, pero son indicios que creo pueden servir, por ejemplo en la mayoría de los casos son hombres los que tocan tambores y existe, o no sé si existe, pero en lo personal y con las cabras que estamos tocando ahora el tambor, conocemos a una sola agrupación de mujeres afroarriqueñas que es <i>Aluna Tambo</i> . Ellas son las cabras que pareciera ser, que en sus letras reivindican la idea de que la mujer toque tambor, entonces esa reivindicación de la mujer tocando tambor pareciera ser algo

		<p>extraño, y en lo personal creo que sí, que sí es algo extraño porque claramente sí existe un toque de machismo en cuanto al sexismo, como esos roles marcados... Para nosotras son nuestros referentes...</p>
Antirracismo y afrodescendencia	E.1.155	<p>R.P.: Yo creo que tal vez a una mezcla de nosotras mismas, que ahí nos auto ayudamos en muchos sentidos, y a la visibilización de algunas luchas. Por ejemplo, la afrodescendencia. O sea, a través de la visibilización, es una forma de beneficiar a esa comunidad que está luchando por sus derechos, como podrían ser otras comunidades que también lo hacen, pero en este caso ese es el motor de una comparsa de tumbé: visibilizar la afrochilenidad. Y es una forma de apoyar a una lucha política y social que está llevando la comunidad afrodescendiente ariqueña; eso obviamente congeñado con nuestras propias luchas, de nuestros propios territorios, de la gente de nuestra edad, que igual somos de una edad más o menos parecida todes.</p>
	E.1.156	<p>C.Ga.: Es que como bien dijo la R.P., uno de los principales objetivos de La Negra Libertá es visibilizar la afrodescendencia acá en Chile a lo largo de la historia y de la historia en tiempo presente también. Y por otra parte es difundir el tumbé. Entonces con esos objetivos igual está dirigido a un público bien amplio. La idea</p>

			<p>es alcanzar una mayor cantidad de gente para que sepa efectivamente que acá en Chile sí existe la afrochilenidad y existen las danzas afro como lo es el tumbé.</p>
		E.1.195	<p>G.S.: Del momento histórico igual po. Existe discriminación, una crisis mundial en donde la gente está buscando dónde estar; nos estamos empezando a mezclar y no es hace muchos años que tú podías escuchar a cualquier persona hablar mierdas de los migrantes y afrodescendientes sobre todo. Y hoy en día en las poblaciones también, o sea a las que vamos, hay caleta de afrodescendencia.</p>
Prácticas	Proyecto de escuela	E.1.82	<p>M.V.: Igual a mí me pasa algo. Siento que todas las comparsas son escuelas, como que están enfrentadas a algo nuevo entre muchos, entonces tienen que aprender a generar organización, a generar vínculos, a generar aprendizaje para poder formarse como comparsa. Entonces todas las comparsas se deberían llamar escuela-comparsa, porque no hay una tradición de comparsa hacia atrás, por lo menos aquí en Santiago... Y es diferente igual a las cofradías del norte por ejemplo, que son familiares todos y que hay una tradición, tú bailas caporal a las cinco de la mañana y da igual, tú bailas porque no tienes con quien más quedarte; baila tu mamá, tu papá, tu</p>

			<p>abuela, tu tío, tu primo. Acá es diferente, aparece desde otro lugar, como un empoderamiento social o algo así quizás. Así lo veo, es escuela.</p>
		E.1.83	<p>G.S.: Me pasa que... bueno, yo no conozco bailarines y otros mundos de la danza y de las artes y de la música, pero en el mundo afro... para mí hay un tema de la apropiación de personas que imparten este tipo de conocimiento; que las dinámicas que te dan de conversación y de relación con esas personas, te va dejando y te va acercando, como el tema de los egos. Me pasa que espacios como este, es en donde las cosas se tienen que hacer distinto, en todos los ámbitos posibles. Es bacán encontrar algo humano en donde puedes romper eso academicista mercantil, en el sentido de que también te entregan algo para que tú te apropias de eso y también lo puedas compartir de alguna manera. No se trata de que vayas a hacer profesor de eso, sino que es un conocimiento que se entrega y que también se muestra, se comparte con tus mismas compañeras y compañeros, con otra gente, y eso creo que es una importancia de ser comparsa-escuela porque empiezas a hacer un cambio personal, es escuela en ese sentido también, no sólo en lo académico y teórico, es escuela en muchos otros sentidos y eso es importante porque, de</p>

		nuevo, es aprender a hacer comunidad.
	E.1.84	D.R.: Es que es una educación no formal, y no siempre se valida así.
	E.1.90	C.Ga: Pero es que eso puede ser una escuela, pero para mi esa es la escuela formal y estandarizada, para mi la escuela está ligada a la educación y la educación puede ser formal o no formal, puede ser popular o no, puede pertenecer a una institución o no.
	E.1.112	C.Go.: Yo creo que ahí hay distintas opiniones. Desde gente que siempre lo supo y desde gente que llegó ahí sin saberlo, que yo creo que somos la mayoría. Igual yo fui sin saber mucho a lo que iba y otra gente me imagino, siempre lo supo y apostó por eso, apostó por el espacio, empezar a construir, pero yo creo que en general, así como a nivel comparsa, creo que la mayoría llegamos sin saberlo. El interés quizás fue un poco innato. ¿A eso te refieres con el tumbe cierto? O sea, aprender del tumbe, saber de dónde viene, qué es?
	E.1.115	C.Go.: Claro, igual es importante eso, entrar a un espacio desde la convicción de que no sé: vas a bailar danza afro, tocar, conocer algo afro, pero quizás el desconocimiento está en lo afrochileno, el tumbe, Arica, Azapa... Todo eso viene después.
Autoforma- ción	E.1.140	C.L.: Yo me acuerdo que el año pasado la comparsa estaba nuevita, muy nuevita. O

/autodidac- tas		<p>sea, seguimos siendo nuevos, pero... Cuando fue lo de Manuel Gutiérrez vimos documentales de porqué se conmemoraba eso. Cuando fue lo de Camilo Catrillanca también lo hablamos. Este año cuando la D.R. estuvo en la organización de We Tripantu, ella nos decía las fechas o cuando habían reuniones. Cuando se hizo esa fecha de reunión antes del carnaval, fueron personas de la pobla a contarnos cómo había surgido el carnaval, pero este año ha sido más individual a comparación del año pasado, que la comisión de investigación igual era cuática en eso, cuando ustedes hacían la bajada de información.</p>
	E.1.174	<p>C.S.: Es eso al final, la creación de los pregones, las canciones. Ahí se reflejan más esos discursos o esas categorías.</p>
	E.1.227	<p>M.V: Tomó sentido ahí porque íbamos para allá, y porque hay una relación más con la energía de la naturaleza que con la deidad, pero sin embargo reconocemos que existe la deidad, una religión y que no somos Orishas. Yo siento que el aporte desde las disciplinas como la danza, en este caso con nosotras, es poder generar metodologías de trabajo pedagógicas, que a lo mejor no pasa y no lo hemos visto en <i>Oro Negro</i>, por ejemplo. Cuando fuimos vimos que hay un choque de metodologías para trabajar la danza o el</p>

			<p>baile, como que de repente no hay herramientas, pero nosotros ponemos nuestras herramientas al servicio de la escuela.</p>
		E.1.256	<p>M.V.: Es que por eso yo a veces pongo... ¿Se han dado cuenta que cuando pongo el cronograma pongo "ensayo-clase" o "clase-ensayo" porque siento que hay una diferencia. Van juntas, pero de repente el ensayo es repetir ciertas cosas que ya se han aprendido y pulirlas, pero la clase es profundizar en eso, ayudar a la chiquillas...</p>
		E.1.258	<p>M.V.: Claro, y en ese espacio aparecen las clases teóricas también que son de la comisión de investigación.</p>
Puesta en escena	El ensayo	E.1.233	<p>R.P.: Hay una referencia estética del lenguaje corporal hacia lo afroarriqueño, ese es el principal referente, y tal vez las propuestas se han enfocado por una parte en este repertorio tradicional que es el rescate... no sé si "rescate" porque creo que no se rescata nada, pero sí el estudio y difusión del material y de las expresiones que son propiamente ariqueñas; y eso igual se articuló este año en We Tripantu, a través de un relato en que estaban también algunos personajes típicos que tenían sus propias historias y que tienen que ver con ciertos ciclos que a la vez se convertían en los ciclos de la puesta en calle. Y ahora para Cartagena, que es como el otro montaje importante</p>

			que sale, porque después en el verano aquí sacamos lo mismo. Ahora se construye más que un relato, como una... así como que todos los elementos hacen referencia a lo marítimo, al territorio oceánico, a las aguas, a los flujos de agua.
		E.1.234	M.V: A los pasos de lavandera... Se refuerza eso, pero igual se hace todo lo otro. Ahora, yo siento que desde el teatro como que en las herramientas o los recursos materiales aparece harto el gesto, aunque no lo hemos hecho o profundizado tanto. Pero el gesto que es casi propio del teatro o de la danza-teatro, sirve para la representación. El gesto y la imagen.
	La calle	E.1.125	C.S.: La verdad es que yo había visto a La Negra Libertá muy choriza en la calle, y tanto la bulla como el hecho de los gritos que se pegan como el de guerra, que son casi los mismos de ahora, los vi en carnavales como el de Manuel Gutiérrez, que creo los vi como dos veces allá porque no recuerdo haberlos visto en otro lugar. Me llamaron caleta la atención y yo sin querer queriendo un día hice clic en asistir y me enamoré y llegué aquí. Bailé, bailé, bailé y comencé a descubrir mucho más, no llegué así como tú lo dices cachai', porque yo sí sabía de donde venían, ya los había visto entonces vas entendiendo más o menos cómo se...

		<p>Como que me faltaba saber más sobre cómo se organizaban más que nada, porque al final el baile y todas esas cosas van de la mano y se van aprendiendo en el camino, el cómo de verdad te organizas, de verdad para dónde quieres ir, qué estás haciendo. Y como que ya sabía a lo que venía.</p>
E.1.260	C.Go:	<p>La energía. Un tanto de euforia, emoción, tristeza si llega. En el ensayo eso que dices tú, el aprendizaje, lo teórico, lo práctico, y en la calle es emoción, pura emoción. A mí en lo personal me ha pasado que estoy cantando la canción y quiero llorar, siempre me pasa. Y claro es cuático, porque sólo por esa marca de cambios de escenarios, de la sala de ensayo a la calle, es muy cuático, son muchos factores que se dan distinto, desde la gente que está mirando, el aire libre, nosotras mismas vestidas, nosotras mismas concentradas, emocionadas. Siento que son muchos los factores que hacen que esas dos instancias sean distintas.</p>
E.1.261	G.S.:	<p>Yo creo que una da y recibe. Esos conceptos cambian en ensayo yo creo. Cuando uno está en ensayo da su concentración o responsabilidad y recibe la técnica, el aprendizaje, el conocimiento corporal, etc. Pero en la calle tú entregas todo eso que te entregaron desde la</p>

		docencia quizás, desde la experiencia; y lo entregas todo de vuelta y recibes otra cosa que igual es difícil de definir porque se siente, pero es la misma dinámica de recibir y dar de maneras distintas en los dos espacios.
	E.1.264	G.S.: Como una experiencia de relación. Te estás relacionando de una manera, con un conocimiento en el ensayo; y con ese conocimiento te estás relacionando de otra manera con la gente al mismo tiempo. Es como un corredor de información. Es raro porque define la energía que se transmite. Es brígido, te relacionas con esas cosas.
	E.1.269	M.V.: Además aprendes cosas que en ensayo no, como vista periférica, conciencia espacial, la interacción con la gente que es horizontal, lo de la cuarta pared... Es horizontal la relación con el espectador.
	E.1.273	C.Go.: Igual es cuático eso... Ahora escuchando todo esto me recuerda también la sensación de olvidarlo todo y no sé si eso es tan positivo, o sea no olvidar, quizás olvidar está mal la palabra, pero de repente cuando estás ahí concentrada, de verdad pareciera que el tiempo pasa muy rápido. O estás muy cansada, pero no te das cuenta de que estás muy cansada y le das, sigues... Entonces también tiene que ver con una consciencia ahí de tu cuerpo como una

		<p>entrega, que insisto, no sé si puede ser al cien por ciento positivo meterse tanto en el rollo de la comparsa, en lo personal digo... No sé, a mí me ha pasado que yo he pasado carnavales, cuando bailaba sobretodo, no pienso en nada más, no pienso en mis problemas, no pienso en los problemas que tuvimos en la reunión que tuvimos anteriormente como comparsa... porque es verdad, en ese proceso hay caleta de problemas de por medio, caleta de cansancio de algunas personas, mucho trabajo, entonces como que eso se te olvida, se pasa todo eso y estás ahí dándolo todo de nuevo, estás ahí al cien y todo lo anterior y todo lo del futuro pareciera que se pone en pausa y le das. Insisto, no sé si eso es cien por ciento positivo, pero pasa, a mí me ha pasado.</p>
El rito	E.1.267	<p>C.Go.: El rito de compartirse, de compartirnos entre nosotras, de sentirnos, del escucharnos y del sentirnos acompañadas también. Yo encuentro que sí, es una de las cosas que más te mueven y que te generan ese fuego que te ayuda a seguir moviéndote en la calle, al no bajar los brazos, al no dejarte descansar en la otra, pero sí apoyarte; para mí todo eso es parte de la ritualidad de salir a la calle y al final es la cosecha también de todo lo que sembraste dentro del ensayo, dentro de nuestra sede,</p>

		dentro de un ciclo, al final de la ritualidad que significó también el ensayo dentro de un espacio cerrado, cosechar eso y mostrarlo a la gente, mostrar todo lo que fue nuestra cosecha y nuestro aprendizaje colectivo.
El espectador	E.1.43	D.R.: Yo creo que sí, que efectivamente incide. Incide porque es una retroalimentación constante y yo por ejemplo creo que en la instancia en que nosotros vamos al carnaval a bailar y a presentar el trabajo que se ha hecho durante un período establecido, los que son los principales actores ahí, y los que ven, los que son espectadores, son niñas y niños de las poblaciones organizadas a las que vamos, o por lo menos ese es el lineamiento. Yo creo que siempre al llevar una intervención artística o llevar una instancia de arte, de música, de danza, de teatro a alguna población, claramente influye directamente en un niño o una niña que lo ve. Entendiendo de que en esa zona quizá el acceso a la cultura no es tan posible. A veces hasta nula.
	E.1.212	C.Go.: Claro, por los comentarios; el intercambio no siempre ha sido sólo desde lo artístico, también han habido, en ciertas ocasiones, panfletos en los que se menciona... Incluso cuando manguemos se genera un pequeño diálogo de quiénes somos, porqué estamos aquí. Mucha gente se acerca también desde la

		<p>curiosidad... "¡Ah, colombianos!", "Ah, están bailando la cumbia", dicen. Entonces mucha gente, y que es bacán también, entra y pregunta. Yo creo que ese es el mayor impacto, la novedad - entre comillas- para la gente, de enterarse de algo que nunca supieron y que hasta les puede parecer un poco de mentira, no sé, harta gente lo ha dicho. Por eso yo creo que es el mayor impacto, sin dejar atrás el impacto de las personas más pequeñas que se ve en sus ojos...</p>
	E.1.270	<p>J.C.: Lo que a mí más me gusta, por lo menos de manera personal, es la interacción con la gente, aprender a mirar a los ojos sin que te de vergüenza, bailar con la gente y a lo mejor por un segundo salirte del repertorio, pero es bonita esa interacción también, la complicidad que se genera con la gente en la calle.</p>
	E.1.281	<p>C.Ga.: Yo creo que de alguna manera igual queremos que las, les y los espectadores sean más que espectadores, o sea que haya una interacción desde todos los cuerpos. Yo creo que a lo mejor a los que se les facilita más o los que lo logran más, son el cuerpo de figurines, pero queremos lograr esa vinculación e interacción con la gente que nos está viendo, desde lo que gritamos, desde lo que cantamos, desde el baile también. Hay instancias en donde invitamos a la gente que está mirando a</p>

		<p>bailar con nosotras y con nosotros y de repente también el esquema o la forma de comparsa se modifica y muta para que la gente que nos está mirando pueda ser también participe de la danza también, aunque no la conozca, aunque realmente no sepa cómo bailarla, nosotras queremos que participe desde esa instancia desde el sentir y que se mueva. También es bonita esa interacción con las niñas y con los niños, le llega mucho ver y yo creo que lo sienten y al final se torna una cierta complicidad entre las miradas, las risas. Es bonito cuando nos equivocamos en la calle, es bonito reírse y sonreírle a una persona que está en la calle así como: "Ya, filo, me equivoqué." y se ríen y sigues bailando. Es parte de y es loco porque hay toda una dimensión de miradas cuando uno está bailando en la calle. Si te equivocas no es sólo que te ve la persona de adelante, te ve la de atrás, la de al lado, toda la familia que está, el perro, la compañera que va bailando atrás, entonces te genera esa complicidad que es como tridimensional. Yo creo que es eso lo que queremos lograr con la gente que está mirando o con todas nosotras que estamos bailando, con el cuerpo de figuras, con la danza y también con la gente que está organizando el pasacalle, el carnaval o salida.</p>
--	--	---

